ISSN 0869-4648

ФОТОГРАФИЯ 93 7-8

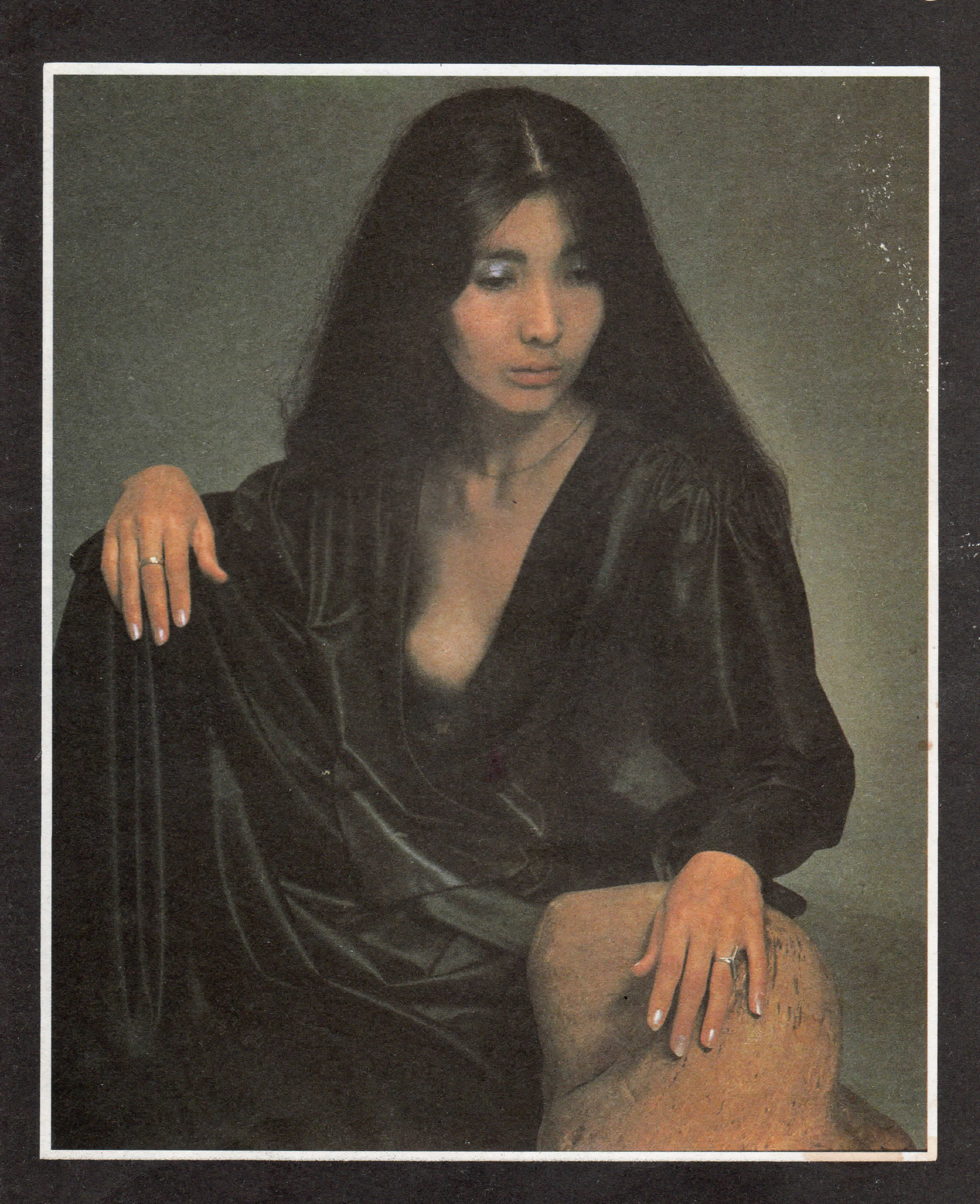


ФОТО **ВЛАДИМИРА РОМАНЕНКО** (Пятигорск)



Статья «Съемка в горах» публикуется на стр. 33.

ФОТОГРАФИЯ

ИЗДАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕДЕРАЦИИ ЖУРНАЛИСТСКИХ СОЮЗОВ

ИЮЛЬ — АВГУСТ 1993

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр,
М. Лубянка, 16

Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37

Телефоны:
отдел фотожурналистики
925-10-07
отдел фотоискусства
и фотолюбительства
925-10-15
отдел техники
924-93-05
отдел писем
925-10-09
коммерческий отдел
923-20-46

Сдано в набор 20.05.93.
Подп. в печать 8.07.93.
Формат 60×90 1/8
Печать офсет
Усл. печ. л. 6,5

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Заказ 1259
С—7—8

Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфический комбинат Министерства печати и информации Российской Федерации.
170024, г. Тверь, проспект Ленина, 5

НА ОБЛОЖКЕ:



ВЛАДИМИР ПОТАПОВ
(МОСКВА)
ПОРТРЕТ



АЛЕКСАНДР ЗАНАЦЦО
(ИТАЛИЯ)
БЕЗ НАЗВАНИЯ
(ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ)

В НОМЕРЕ:

Прием на факультет фотожурналистики

Всероссийский заочный двухгодичный факультет фотожурналистики объявляет набор всех желающих на 1993/1995 учебные годы.

Для поступления необходимо прислать:

— 8—10 лучших своих фотоснимков (черно-белых или цветных на любую тематику, формат 18×24 см), указав на каждом его название, фамилию, имя, отчество автора, домашний адрес, дату и место съемки;

— заявление с указанием места работы, должности, образования, профессии, года рождения и домашнего адреса;

— почтовый конверт с обратным адресом и необходимым количеством марок.

Штатные и нештатные фотокорреспонденты газет, журналов, информационных агентств, издательств, теле- и киностудий зачисляются без вступительных фоторабот — им достаточно выслать в адрес факультета заявление и справку о сотрудничестве с редакцией, приложив конверт с обратным адресом.

Учебная программа факультета имеет практическую ориентацию: изучение изобразительно-выразительных средств, фотокомпозиции, жанров фотожурналистики и других предметов.

Обучение построено по принципу индивидуальной работы с каждым слушателем в зависимости от его общеобразовательной и фотографической подготовки. За слушателями закрепляется известный фотомастер, специалист в области фотографии, который рецензирует работы, дает письменные рекомендации по выполненным практическим заданиям.

Слушатели, полностью выполнившие учебный план, получают официальное свидетельство Фотоцентра Международной конфедерации журналистских союзов об окончании факультета фотожурналистики.

Обучение платное (производится после зачисления), причем оплату может произвести сам слушатель или организация.

Совет факультета в недельный срок рассматривает поступившие материалы и письменно сообщает свое решение (при этом высылается образец документов для оплаты за обучение и сообщается размер оплаты, которая зависит от общей экономической ситуации).

Документы принимаются по адресу: 121151, Москва, ул. Б. Дорогомиловская, 11, факультет фотожурналистики, тел.: 240-35-28.

При переписке с факультетом обязательно высылайте конверт с вашим адресом.

Начало занятий — после оплаты за учебу.

Объединение «Фотоцентр»
Международной конфедерации журналистских союзов,
Всероссийский
заочный факультет
фотожурналистики

Фотожурналист — лауреат Государственной премии

Указом Президента Украины Леонида Кравчука группа деятелей культуры удостоена высшей награды республики — Государственной премии имени Тараса Шевченко. Львовский фотожурналист Василий Пилипюк — в числе награжденных. Крестьянский сын из прикарпатской глубинки, с детства увлекавшийся фотографией, В. Пилипюк сегодня редактирует единственный на Украине фотографический журнал «Свет и тень». Он автор многих фотоальбомов, один из которых — «Львов» — издан за рубежом на нескольких языках. «Я увидел большой мир, — сказал в беседе с корреспондентом РИА лауреат премии, — но его центром для меня по-прежнему остается родное село в Карпатах. Еще раз я убедился в простой истине: люди разных широт похожи друг на друга — смеются и плачут, любят и страдают и превыше всего ценят мир и покой для себя и своих детей».

А. ГУРЕВИЧ,
корреспондент РИА «Новости»

Ялта созывает друзей

Проведение в Крыму выставок художественной фотографии стало уже доброй традицией. На этот раз экспозиция XII республиканской выставки работ фотолюбителей «Объектив-92» открылась в ялтинском кинотеатре «Сатурн».

Зрители ознакомились с 127 работами 40 авторов из 8 фотоклубов и студий республики. Впечатляющие коллекции представили народные фотоклубы «Ялта», «Бриг» из Севастополя, феодосийская «Чайка», вызвали интерес и работы индивидуальных фотографов.

В числе победителей — севастопольцы Виктор Соколов и Виктор Гноевой, феодосийцы Андрей Устинович и Леонид Минаков, ялтинцы Евгений Комаров и Михаил Кравец.

Порадовал успех молодых авторов — членов фотостудии ялтинского Центра детского и юношеского творчества Татьяны Евтушенко и Гули Саттаровой.

В. ДРОЗД,
председатель Крымского
отделения
Союза фотохудожников
Украины

«Я и мир»

Омская детская фотостудия «Мгновение» проводит 3-й конкурс черно-белой и цветной фотографии «Я и мир». К участию приглашаются фотоколлективы России, ближнего и дальнего зарубежья, а также отдельные авторы не старше 18 лет.

Принимаются снимки размером от 24×30 до 30×40 см и фотографическим изображением не менее 18×24 см с указанием на обороте названия работы, фамилии, имени и возраста автора. В заявке пишутся анкетные данные автора, фамилия руководителя и адрес коллектива.

Работы рассматриваются по двум возрастным группам: до 14 лет и старше по разделам: пейзаж, портрет, натюрморт, жанровый снимок, анималистический мир, репортаж, экспериментальная фотография. Особо выделен исторический раздел, в котором должны отразиться современные обычаи, национальные праздники, события, а также история своей страны, народа в фотографиях за последние 150 лет (снимки из семейных архивов, репродукции).

Серия считается за один снимок. От автора принимается не более 10 работ, от коллектива — 50. Цветная фотография оценивается отдельно, независимо от жанра.

Срок присылки работ — 1 ноября 1993 г. Жюри состоится 17 ноября, оповещение о результатах и открытие фотовыставки — декабрь 1993 года. Награждаются три лучших коллектива и их руководители, а также 20 юных авторов.

Фотостудия «Мгновение» как организатор фотовыставки выступает вне конкурса. Всем призерам оргкомитет вышлет фоторепортаж об открытии праздника.

Наш адрес: 644010, Россия, Омск, улица Театральная, 34, клуб юных техников «Приборист». Телефон (3812) 30-54-72 (с 6 до 14 часов московского времени).



ОЛЕСЬ ГОНЧАР ВРУЧАЕТ ПРЕМИЮ ВАСИЛИЮ ПИЛИПЮКУ
ФОТО М. САДОВОГО

Дорогая моя Русь

На этих страницах «Фотография» публикует работы двух авторов. Они не знакомы друг с другом. Один живет и работает в Костроме, почти центре России, другой — на границе внутрироссийских материков Европы и Азии, в уральском городе Кунгуре. Собственный корреспондент ИТАР-ТАСС по Костромской и Кировской областям Сергей Калинин, имея 43 года от роду, исчисляет тремя десятками лет свой стаж в фотографии. 30:43 — такое соотношение цифр указано на афише выставки работ фоторепортера. Раиф Абляшев, как и многие из фотолюбителей, может быть, и затруднится назвать дату начала своего творчества. Художник-камнерез по профессии, он пришел в фотографию, что называется, не по долгу службы, а по зову души. И все-таки мы решили объединить их работы на этих страницах. Что же позволило сделать это? Приверженность обоих к так называемой социальной теме? Или просто интерес к обыкновенной российской жизни, стремление нащупать корни в обыденных проявлениях ее? Стоит ли искать точные ответы на эти вопросы? Тем более что зритель сам сумеет прочесть их в предлагаемых работах. Сергею Калинину во время его пребывания в Москве мы все-таки кое-какие вопросы задали. Он рассказал о себе.

— С вашим журналом я связан давно. В 1963 году «Советское фото» опубликовало один из моих спортивных снимков, а потом и целую подборку — «Юнкор из Омска».

— Да, такое запоминается и вполне может служить точкой отсчета.

— После окончания школы пытался поступить во ВГИК — не попал, закончил педагогический институт. Потом все же поступил в институт кинематографии, но учебу бросил.

— Дорога в фотографию была не без зигзагов?

— Конечно, не без них. Был завучем школы в сибирской глубинке, побывал в Монголии, когда призвали в армию, работал оператором на телевидении. Так что в фотографии я оказался не сразу, но и далеко в сторону от нее никогда не отходил.

— Сергей, говоря о творчестве того или иного мастера, мы стараемся определить его главное направление, основную тему. Когда на вашей выставке мы отбирали снимки для публикации, у нас не было сомнения, что лучшее из представленного вами — это Русь, российская тематика, а среди этой тематики то, что так или иначе выходит на социальные проблемы. Может быть, мы сделали слишком большой перекос, излишне трансформировали вашу направленность?

— Я бы не сказал о себе, что придерживаюсь чего-то определенного. Снимаю спорт с удовольствием, а работая в газете, снимал и заседания парткома — и ничего, говорят, неплохо получалось. Надо сказать, что многие из представленных здесь снимков были сделаны в те достаточно отдаленные времена. Но я не воспринимаю эти кадры как чужие или как устаревшие — вот теперь, мол, я смотрю по-другому...

Эта мысль Сергея мне показалась достаточно близкой и понятной в наше время крушения всего и вся. Вспоминаю, как любимый мной мастер в те давние, тридцатилетней поры назад, годы, писал об одном моем товарище, что тот снимает, дескать, Русь уходящую, что в прошлое обращен его взгляд, а не вперед, к сияющим вершинам. Верю, что написал это вполне искренне, так же как и верю в то, что мой товарищ снимал не какой-то манифест о какой-то уходящей Руси, а то, что казалось ему более живописным, более человечным — вне политических оценок, вне конъюнктуры. А тогда конъюнктура требовала: от прошлого отрекись, забудь его. Сегодняшняя конъюнктура порой грешит тем же. Сергей говорит, что серьезную школу репортажа он прошел в «Советской России», когда ее возглавлял Ненашев. У газеты был тогда взлет по всем направлениям, в фотоотделе сложился отличный костяк репортеров. Один Павел Кривцов, работавший много и по самым высшим отметкам своих возможностей, чего стоил! Но текущая вода не стоит на месте: иная давно газета, иные люди. А добротные дрожжи той поры все еще действуют у разбредшихся по новым местам репортеров. У Сергея Калинина есть (а не быть не может — иначе бы не привлекали его работы) прежде всего умение почувствовать и передать российскую ноту — то ли скорбную, в чем-то величавую, то ли меланхолично-тягучую, как русская песня. Кто может сказать, что любая песня любому по нраву? Такого и быть не должно. Но что песня — часть души ее творящего и поющего — от этого никуда не уйти.

Сергей серьезно отнесся к своей недавней персональной выставке — какой-то итог, этап. Багаж, заколоченный в ящик прошлого? Или дальше, по логике вещей, либо — финиш, либо — новый старт. Куда, в каком направлении? Но стоит ли рассматривать выставку как определенный рубикон? Скорее, это некий переучет, инвентаризация, возможность и самому остановиться и чуть со стороны на себя взглянуть. Фотохроника ИТАР-ТАСС немало сделала, чтобы первая фотовыставка С. Калинина «смотрелась»: основательная черная печать, роскошный цвет. Думаю, не только в Костроме, где начнет свои гастроли выставка, такое видят не часто. И грех было бы не упомянуть тех, чьим вниманием и деньгами можно устроить такие недешевые по нашим временам шоу. Пожертвователем (или по-нынешнему — спонсором) выставки явился христианский благотворительный центр города Костромы — отделение частного благотворительного фонда Норвежской миссии «Лицом к Востоку». Выставку увидят, конечно, и в Норвегии. Думается, хоть отдельные черты загадочного русского лица выставка просветлит нашим северным соседям. Но важнее то, что она и нам самим, отраженным в ее зеркале, дает возможность поразмышлять: вчера ли мы родились или есть тому корни поглубже.

* * *

Поговорить с Раифом Абляшевым не удалось — не близок Кунгур от Москвы. А откладывать публикацию не хотелось. Есть в снимках уральца то, что позволяет разглядеть сквозь беглые черты нечто более общее, глубинное, и что главнее всего — уверенная рука художника, знающего, что его привлекает, и умеющего выразить это. Говорят, Раиф немногословен. Говорят, любит музыку. Классическую. Он только недавно стал профессионалом, поступив работать фотокорреспондентом в районную газету «Искра». Был одним из основателей местного фотоклуба.

Любительская школа многое дала Раифу Абляшеву. И очень не хотелось, чтобы, работая в прессе, он со временем потерял бы свежесть фотографического вйдения. Палитра его фототворчества на редкость разнообразна. Тут и архитектурные съемки, и портрет, и пейзаж, и жанр, и акт. Любит эксперименты с тонированием. Сам он, правда, считает ключевыми для себя три направления: фантастические этюды, акт и социальную фотографию. Тянет его и на философские размышления. Некоторые из коллег считают, что Абляшев разбрасывается, что он неровен в своем творчестве. Честно говоря, я бы не ставил это ему в вину, потому что в каждом из жанров фотографии, в которых он работает, есть очень интересные находки. Человек он сосредоточенный, внимательный к предмету, который рассматривает сам, а затем предлагает нам. А предмет этот все тот же. Русь, Россия, ее люди. Очень знакомые и чуть новые каждый раз.

Л. НИКОЛАЕВ



ОЧЕРЕДЬ ЗА ХЛЕБОМ. 1963 г.

СРЕДИ ЛЮДЕЙ. 1968 г.

ФОТО **СЕРГЕЯ КАЛИНИНА**



ДОРОГИ РОССИИ. 1989 г.

ДРЕВНИЙ КОЛОГРИВ. 1991 г.



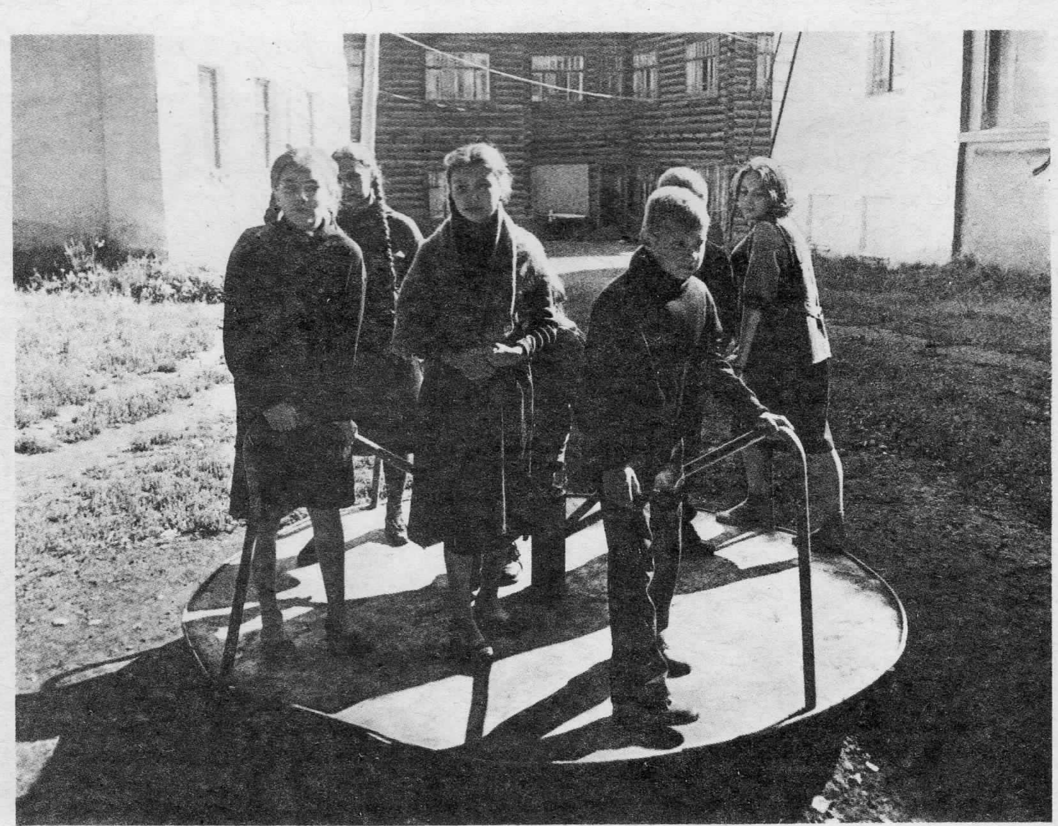




ФОТО **РАИФА АБЛЯШЕВА**




ФОТО **РАИФА АБЛЯШЕВА**

«Зилант» — трио из Казани

Фотография — один из самых индивидуализированных, быть может, видов искусства. Главный основополагающий момент — съемка — определяется только одним человеком в отличие от других творческих видов деятельности, где этот момент допускает участие или вмешательство соавтора. Фотографическая бумага, оптическое построение перспективы, остановленность движения — вот суть фотографии. А смысл ее — возможность индивидуальной самореализации. Однако ни в одном другом искусстве нет такой тяги к разного вида объединениям, группам, клубам, союзам, ассоциациям. Все они, за редким исключением, имеют небольшую практическую пользу, ну разве что организуют одну-две выставки в год, но зато дают возможность человеческого общения, создания той необходимой творческой обстановки, которая зачастую является непременным условием рождения произведений. Всякий нуждается в зрителе, понимающем и заинтересованном, и встречает его прежде всего среди единомышленников — людей, «больных» той же проблемой — фотографией. В традиционных видах искусства в большинстве случаев люди знакомятся в период обучения, и дальнейшее общение между ними проходит в этом сложившемся волею судеб кругу, не затрагивая серьезно творческих аспектов.

Одним из немногих исключений подобного рода была группа художников-нонконформистов 60—70-х годов, которую можно считать объединившейся именно по творческому принципу. Притом группа активно искала выход на публику, у нее были серьезные теоретики, критики и был, пускай узкий, но круг почитателей. И когда пришло признание, изменились обстоятельства — группа перестала существовать как творческое единство.

Фотографическая же тусовка — это весьма прочное единство. Даже наличие успеха и возможности реализовывать работы не выбивает человека из группы, если не изменились его основные творческие связи, когда он не только смотрит и оценивает работы коллег, но и сопереживает момент их творчества, является в какой-то степени идеологическим соавтором для других членов объединения. Эти отношения существуют фактически, но насколько это эффективно в сложившейся фотографической жизни?

К началу 90-х годов в разных регионах страны сложилась некая фотографическая номенклатура — известные имена, репутации, стили, а также стереотипы восприятия этих имен публикой (критиками, устроителями выставок). Преодоление инерции стереотипов, выход на «первый план» борьбы за место под солнцем потребовали кроме уверенности в себе еще и моральной поддержки соседа справа и слева. Трио из Казани, назвавшееся фотоклубом «Зилант», вышло в свет в неблагоприятный, с одной стороны, и весьма перспективный, с другой, период жизни искусства. Неблагоприятный — поскольку трудно найти в себе положительный заряд, достаточный для преодоления той визуальной «чернухи», которая нас окружает. Благоприятный — из-за впервые открывшейся возможности реализации фотографий. Появился интерес к оформлению новых солидных офисов, и не просто «постерами» из подземного перехода, а произведениями, имеющими репутацию. Закупка авторских фото-

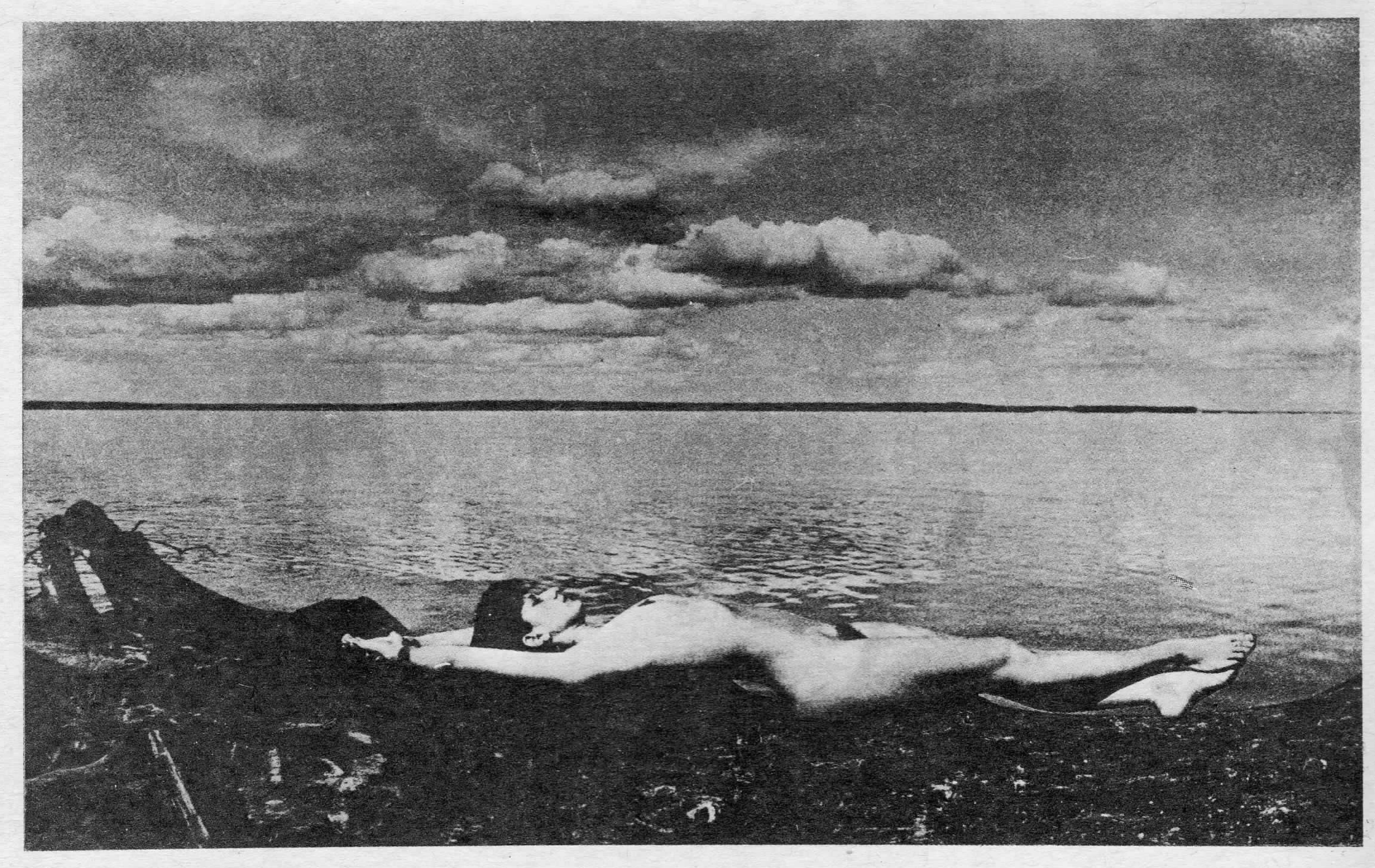


ФОТО **НАИЛЯ ХАДЕЕВА**



ФОТО НАИЛЯ ХАДЕЕВА

графий Министерством культуры, Третьяковской галереей, Русским музеем создает сегодня атмосферу для перспективной работы.

Казань — город с серьезными фотографическими традициями. Целый букет имен, известных далеко за ее пределами, авторы разных стилей — Зотов и Якупов, Семенов и Кузнецова, Павлов и Давыдов. Соседние фотографические центры — Чебоксары, Йошкар-Ола, Нижний Новгород. Показывать снимки в такой аудитории можно, только реально отдавая себе отчет в их качестве и как бы дополняя общую фотографическую картину. Трех новых для нас авторов вполне можно считать по уровню мастерства, свободе обращения с визуальным материалом весьма зрелыми мастерами.

Всех их объединяет антураж — исследование различных состояний человека в городе и человека самого по себе, когда город присутствует лишь в виде неразличимого интерьера. Все их работы можно назвать размышлениями современников о себе и о своем окружении.

Портреты стен, домов, людей. Все вроде бы традиционно, но на самом деле это цитированная традиционность, то есть мы имеем дело с фотографическим постмодернизмом, но весьма тонким, как бы намеком. Характерно в этом плане насмешливое исследование Фаата Гарифуллина открыточных репродукций классической живописи. Первое впечатление — восхищение тончайшим натюрмортом, светом, тенью, нюансами переходов. Только спустя некоторое время начинаешь понимать суждения автора о функции классики в повседневной жизни, а заодно возникает сомнение в нашей какой-то особенной духовности.

В снимках Наиля Хадеева и Евгения Балашова элемент постмодернизма менее заметен, но ощутим. Когда при близком рассмотрении Балашов исследует дом или лицо человека, он предлагает зрителю тонкое «цитирование» дома, известного по воспоминаниям старинных фотографий. Лицо на портрете тоже неуловимо знакомо нам по размытым воспоминаниям, идеалам и надеждам прошлых десятилетий.

Наиль Хадеев отдает дань увлечениям «реалистических» казанских авторов, снимает праздники. Единственно, что отсутствует в этих снимках — ощущение праздника участниками действа.

Вообще обычное восприятие постмодернизма в фотографии почему-то связывают с различными техническими аспектами — надписями, раскраской, монтажом. Это, на мой взгляд, несколько упрощенное понимание явления. Думаю, само преодоление фотосимволизма, характерного для всей предыдущей истории нашей фотографии, уже есть акт постмодернизма, поскольку идет сознательная трансформация традиционной сюжетики в современном контексте.

Не случайно, наверное, Наиль Хадеев говорит, что если вдруг отремонтируют весь город, он лишится своих сюжетов. Жизнь стен — главное в его тематике. Стена выступает экраном, на который проецируются куски жизни, выраженные предметами — деяниями рук человеческих. Предмет, сделанный и используемый человеком, говорит о нем много больше, чем изображение этого же человека. Коллекция таких предметов, переведенных в плоскость фотографии, создает убедительное рассуждение о состоянии умов в нашем обществе.

Но общее настроение серии стен у Наиля, как ни странно, получается скорее положительным. Привлекает точность композиционных построений, ясность визуального языка. Поэтическая сила высказывания преодолевает грубость материала.

Вообще спокойная уверенность в деле явно подкупает у всех троих. Без ложного пафоса Балашов считает, что, работая с портретами, вовсе не обязательно передавать внутренний мир человека. Главное — создать образ, соответствующий собственным представлениям о человеке. Гарифуллин, работая над натюрмортами, видит в них отражение своих мыслей и переживаний...

Последнее время стало модно говорить о бедственном состоянии культуры, можно подумать, что раньше оно было каким-то особенно радужным. Не изменилось, по-моему, ровно ничего. Культура — это условно качество. Уже давно его просто нет. К счастью, искусство может существовать и тогда, когда предпосылок для работы немного. И факт его существования, развития и укрепления внутренней свободы людей, творящих искусство, вселяет определенный оптимизм еще и потому, что это далеко не единичное явление.

А. СЛЮСАРЕВ



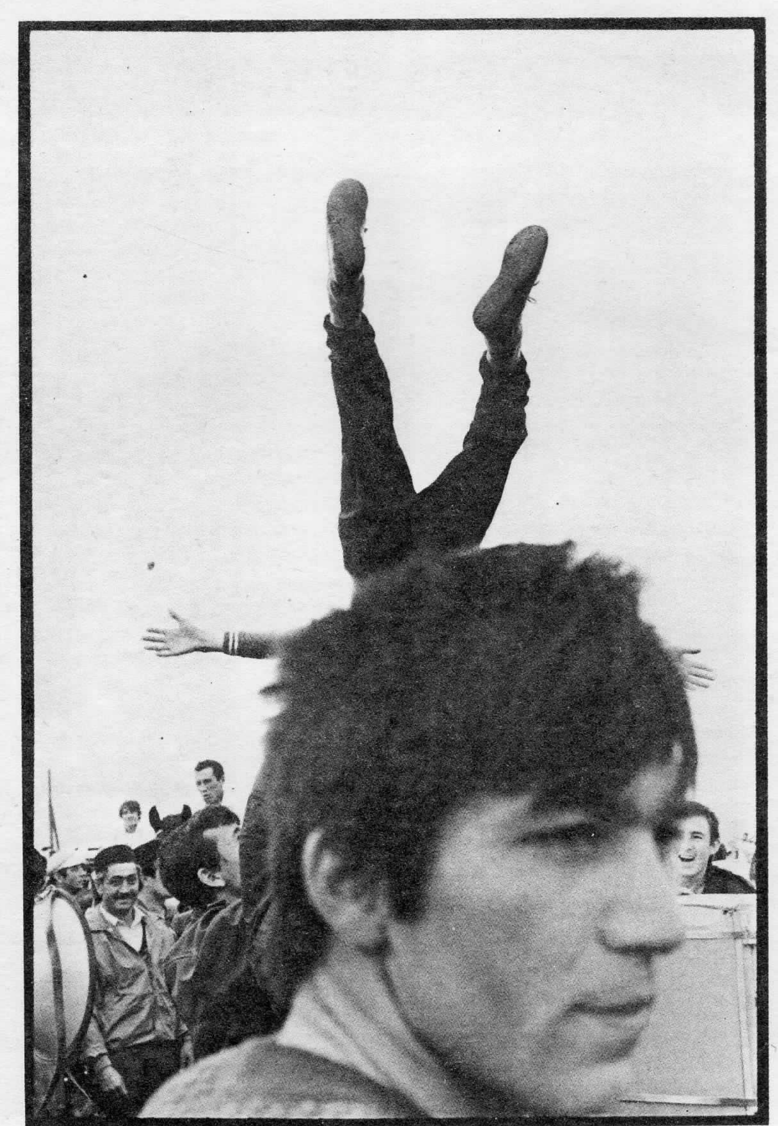
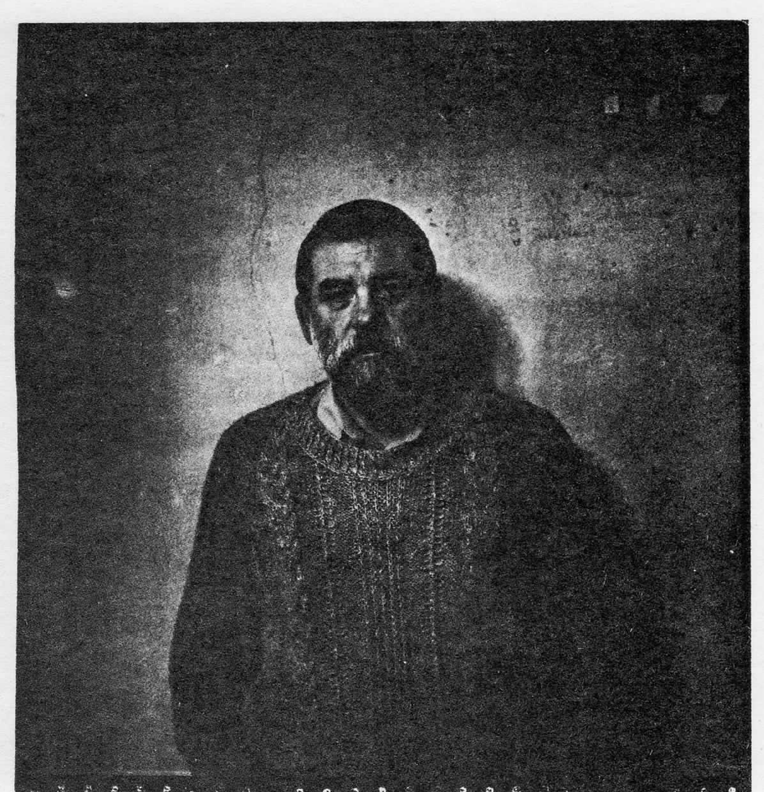




ФОТО НАИЛЯ ХАДЕЕВА





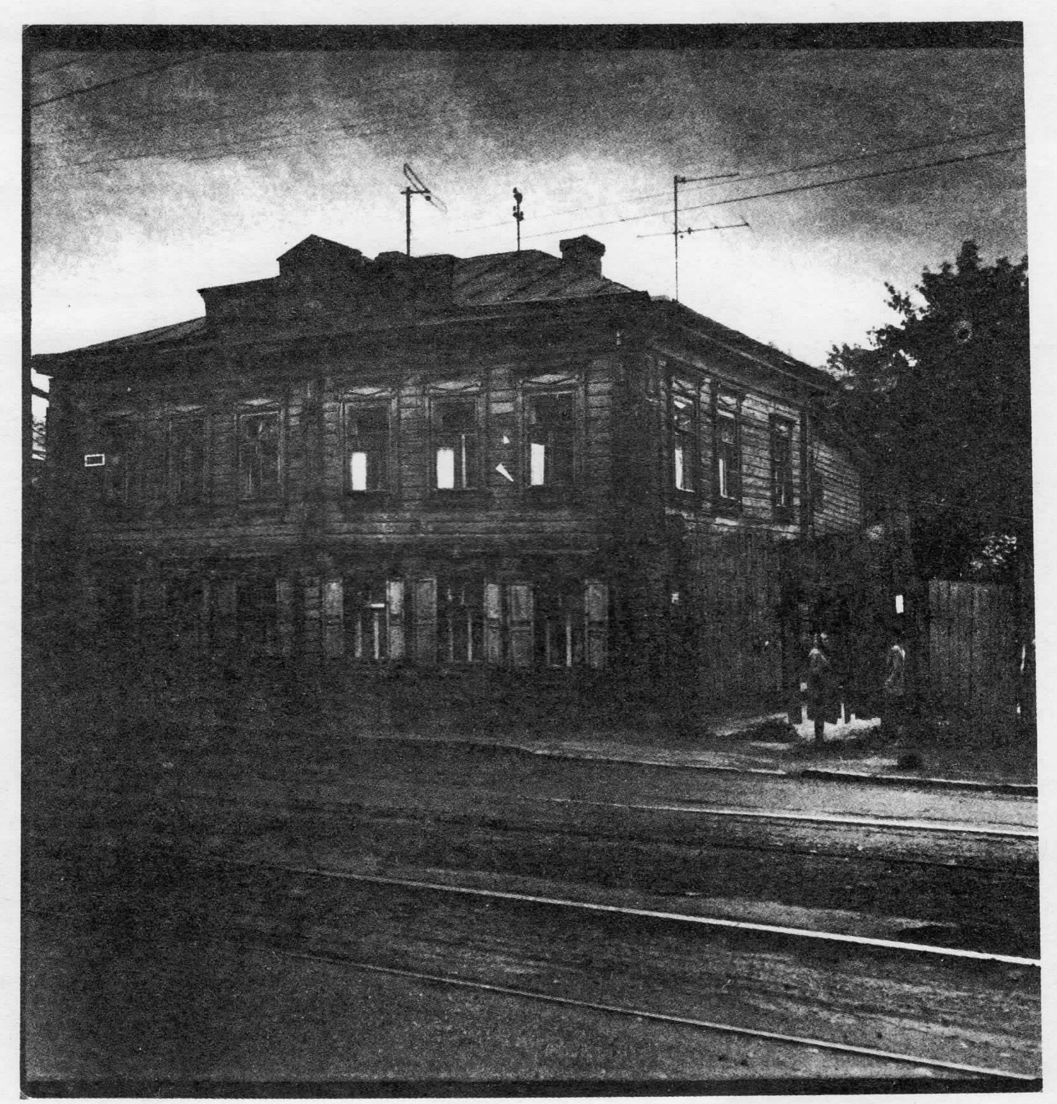
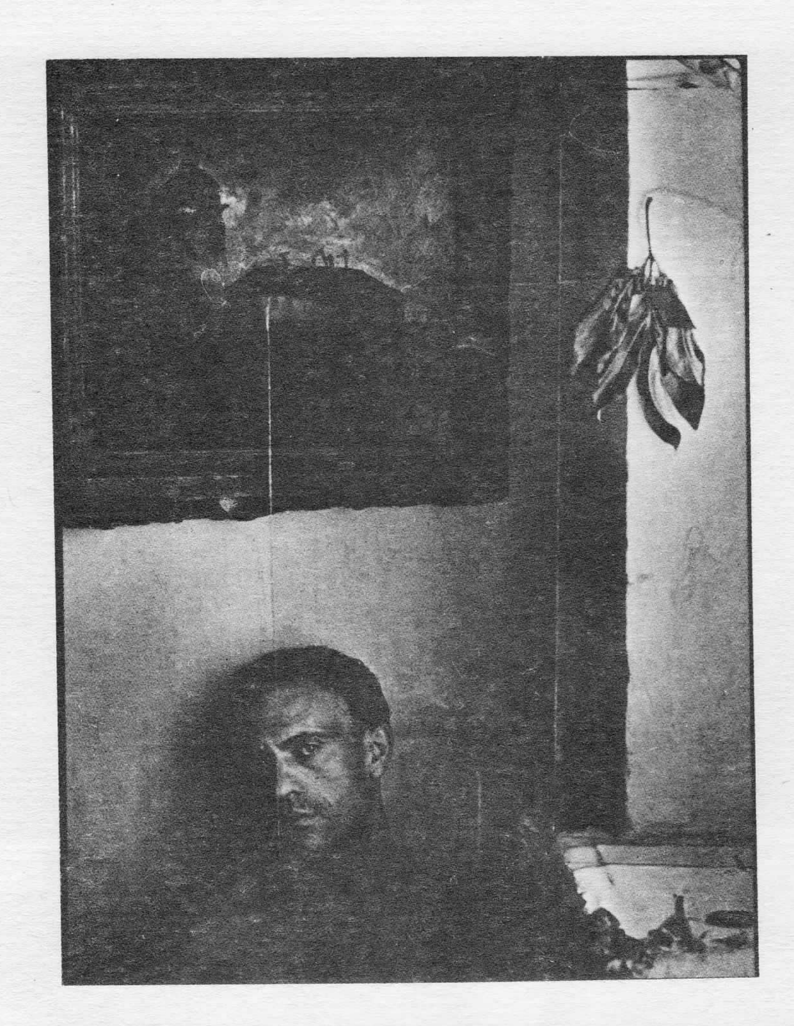


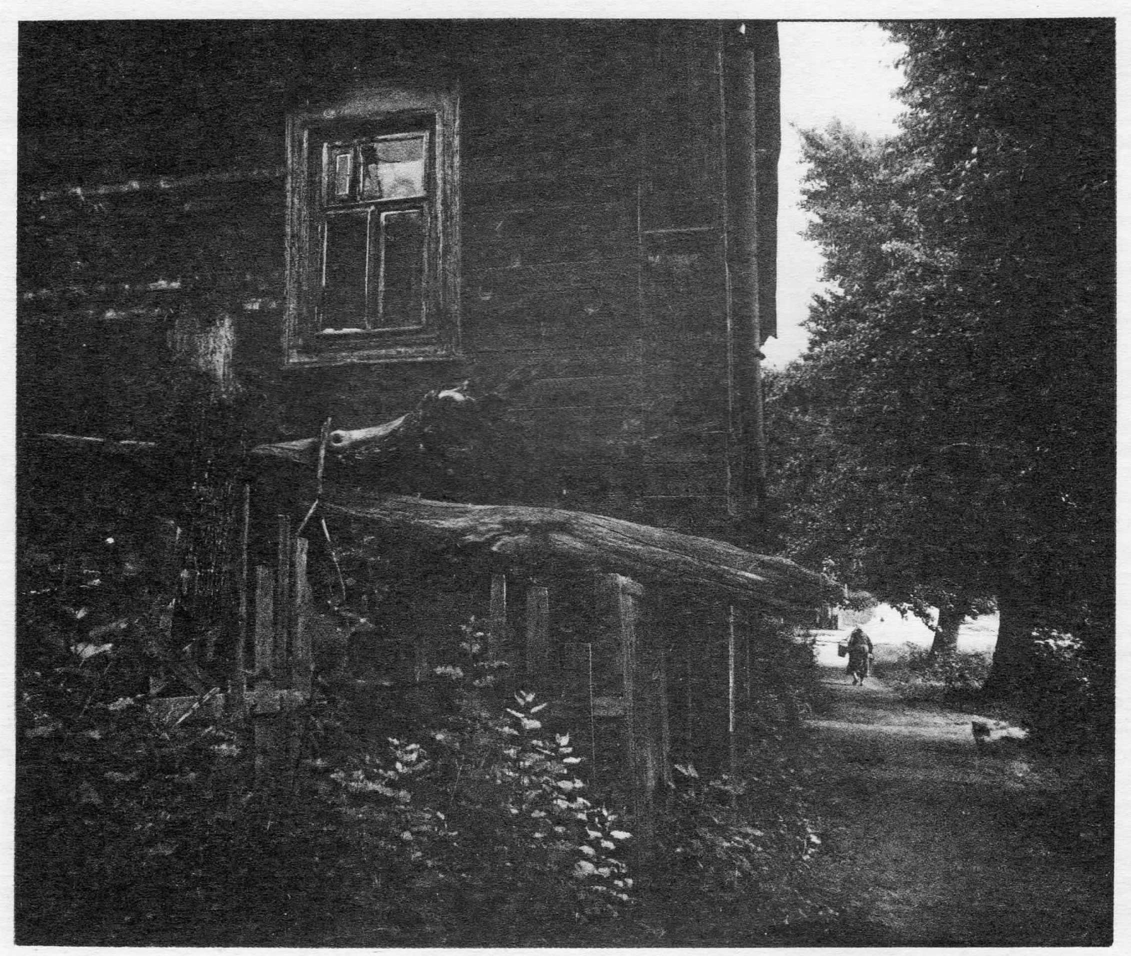


ФОТО **ЕВГЕНИЯ БАЛАШОВА**

ФОТО **ФААТА ГАРИФУЛЛИНА**





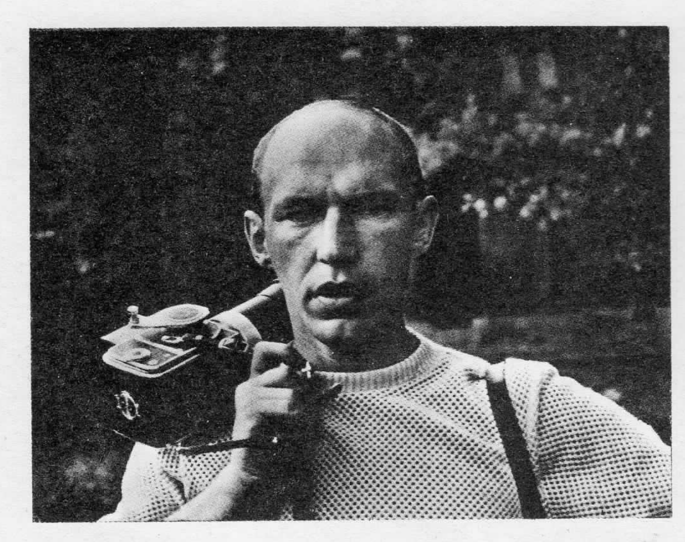


Вспоминая Павла Ивченко

Почти два года как его нет... Со временем многое осмысливается иначе, а чувство утраты обостряется. Все острее понимаешь, что ушел неординарный человек, ушел вместе со своим миром, ушел сам этот мир. Его уже никогда не повторить, с ним уже никогда не соприкоснуться...

По признанию тех, кто хорошо знал Павла Ивченко, это был удивительный человек — одаренный, деятельный, очень цельный и увлеченный. В нем были соединены три ценных для профессионала качества: настоящие знания, настоящее умение и настоящие способности организатора. Великолепное знание современной фотографической техники позволяло ему осуществить то, что другим часто было не под силу; идеи чисто технократические в его работах трансформировались в оригинальные художественные решения. Эти же знания «эксплуатировались» коллегами и в ином плане — Павел был одним из немногих, кому не боялись доверить привести в порядок свои фотокамеры. И нужно сказать, что для друзей это делалось им совершенно бескорыстно.

Наше знакомство состоялось в конце семидесятых. Оно тоже связано с фототехникой. В то время я работал в «Литературной газете» и загорелся идеей достать к Олимпийским играм для редакции новую фотоаппаратуру, причем не «Никон», как было почему-то принято, а фирмы «Кэнон». Тогда это напоминало несбыточную мечту. Закупку фототехники полностью монополизировали государственные внешнеторговые организации. Пробиться туда с какой-либо просьбой было просто невозможно. Не вдаваясь в подробности, скажу только, что нам это удалось лишь после того, как главный редактор, будучи членом ЦК, встретился с главой правительства и получил у него личное разрешение. Вот такое было время, когда мы с Павлом познакомились. Он тоже проникся моей идеей, мы изучили вдоль и поперек все каталоги «Кэнона», составили спецификации. Кстати, ведь сколько



ПАВЕЛ ИВЧЕНКО

лет прошло, а эта техника до сих пор «пашет»!..

Потом мы подружились, и даже если подолгу не встречались, то обязательно каждую неделю созванивались по телефону — обсуждали какие-то проблемы, новые технические решения. Павел был первым, с кем я поделился идеей о возможности создания цилиндрической панорамной фотокамеры с углом зрения 360°. Когда я нарисовал схему, он сказал, что такая камера действительно очень перспективна. Это было примерно два с половиной года назад, а сейчас идет техническая разработка этой модели. Скоро, надеюсь, мы ее увидим. То же самое было и с проявочными машинами, и с другой техникой, которую начинает производить наше А/О «Фонд» СФХ России.

В области творчества у нас сложилась «политика невмешательства». Мы не занимались ни критиканством работ друг друга, ни пением взаимных дифирамбов — сдержанно ограничивались тем, что говорили «это хорошо» или наоборот. Складывалось так, что на съемках вместе удавалось бывать нечасто. Возможно, изза того, что наши с ним постоянно меняющиеся фотографические интересы просто не совпадали во времени. Но я хорошо помню первую совместную работу. Это было, когда Павел, работая в «Советском фото», придумал и организовал съемку одной модели десятью фотографами. Я считаю, что это была просто великолепная идея. Ее до сих пор никто не повторил. Причем радует, что она — наша родная, а не пришла с Запада как всевозможные конкурсы красоты. А тогда мы по-настоящему поработали вместе, и мне было приятно услышать, что ему со мной интересно, что это и есть настоящий репортерский стиль для съемки подобного рода. Потом была хорошая выставка, он дал публикацию в журнале.

Присутствие Павла в «Советском фото» было заметным даже для тех, кто не работал в редакции. Отдел техники давал содержательные статьи, авторами которых выступали профессионалы — и репортеры, и фотохудожники. Всегда интересно было читать об испытаниях новой фототехники, которые постоянно проводила редакция. Павел первым заговорил о необходимости создания профессиональной экипировки наших фотографов. А позже предложил конкретные разработки фотографических жилетов — это были блестящие решения. У меня до сих пор цел такой жилет, проехал в нем через всю страну и оценил его достоинства. В фирменных жилетах «от Ивченко» и сейчас ходят несколько фоторепортеров.

Но чем бы Павел ни занимался, он никогда не выпускал из рук фотокамеру. Его подход к фотографическому творчеству, я считаю, всегда отличался от того, чем занимались другие фотографы. Окончательно убедили меня в этом организованные им групповые поездки с моделями для рекламной съемки в Крыму. Такая работа под силу не каждому агентству. Он же сделал все один. Когда я увидел результат этих поездок — слайды, я убедился, что это действительно серьезнейшая работа. Я не знаю другого фотографа, который бы был столь результативен по итогам одной съемки. Павел привез массу слайдов, которые годились и для плакатов, и для календарей, и для альбомов. Их можно было включить в любую полиграфическую продукцию. В отличие от той съемки, которую мы сейчас порой видим, это была и не эротическая съемка, и не съемка моды. Это был его стиль, его неповторимая манера с точно выстроенной композицией, идеально подобранными цветовыми пятнами, обыгранным светом.

Многогранность интересов позволяла Павлу общаться с людьми самых разных творческих профессий. В его маленькой однокомнатной квартире на Стрелецкой, превращенной им в фотостудию, на праздники собиралась пестрая компания. Сюда приходили друзья, фотографы, художники, модельеры, манекенщицы, фотомодели. Здесь были танцы, велись профессиональные разговоры, рождались планы. Павел всегда был душой этого общества. Но как ни парадоксально, оставаясь с ним один на один, я убедился, что это был человек закрытый, замкнутый в себе. Он был отзывчив и всегда готов прийти на помощь, но «в себя» никого не пускал. Хотя в этом, должно быть, есть и какая-то закономерность: проникнуть в душу творца можно только через его работы. А творцом Павел Ивченко оставался всегда, во всем.

Вадим КРОХИН



ФОТО ПАВЛА ИВЧЕНКО



ФОТО ПАВЛА ИВЧЕНКО

Лики мастера





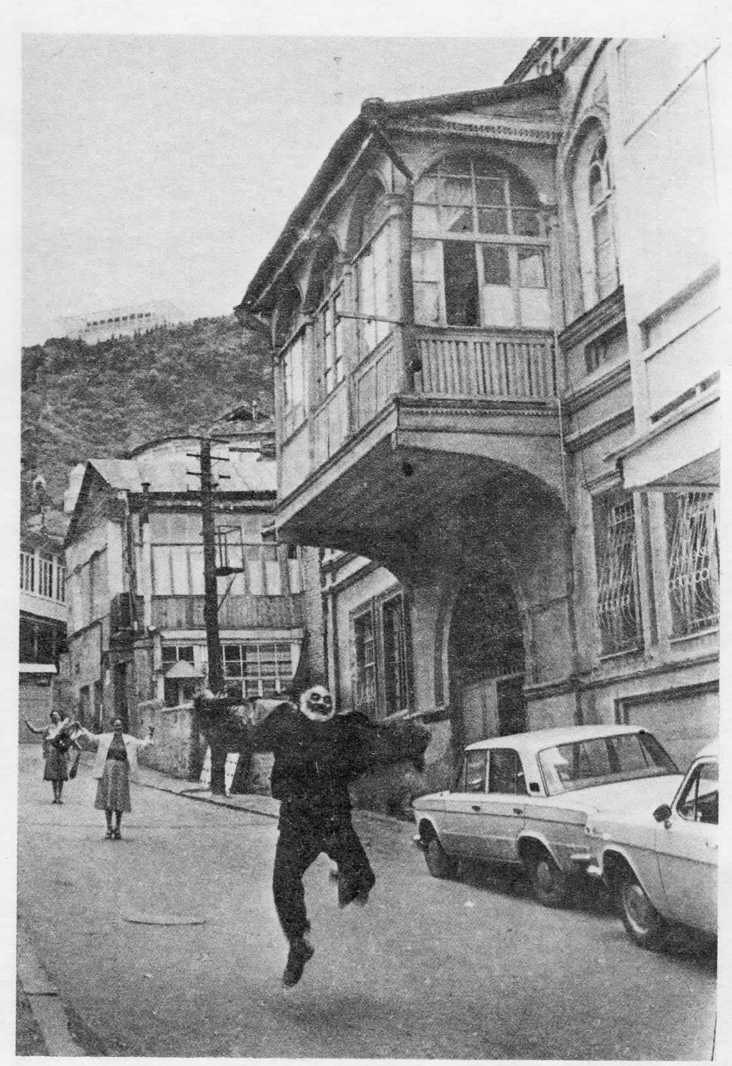


ФОТО **ЮРИЯ МЕЧИТОВА**

Сергей Параджанов... Человек чудовищной, колоссальной энергии, силовое поле которого заманивало и не отпускало многих. Его толстые, на вид неуклюжие пальцы работали неутомимо и чрезвычайно ловко. Он рисовал, кроил, шил, готовил еду, мыл посуду с изяществом фокусника. Страшно не терпел, когда кто-то не мог умело забить гвоздь, завязать узел, повесить картину. Он жил и творил ежечасно, ежеминутно в любое время, в любых условиях. За столом, на съемочной площадке, в тюремной камере... Он впитывал жизнь, он жаждал жить-творить с какой-то дикой неистовостью. Он создавал свою единственную, неповторимую, не связанную какими-либо канонами красоту из совершенно неподходящих для этого вещей — кефирных крышек, старых гребешков, поломанных игрушек... Своим вещам он придумывал забавные биографии. Его гость обязательно удостаивался чести сидеть на стуле, на котором «сидел Наполеон», рассматривать картину, «которая висела в царских покоях», и попивать чай из чашки, «принадлежавшей кому-то из выдающихся личностей».

Он любил и умел красиво дарить. Даря, он как бы «распределял» красоту между жаждущими, но не мог терпеть, если его подарки не «функционируют», то есть не украшают кого-либо или что-либо.

Дом Параджанова был центром притяжения для знаменитостей всего мира. Щедрые на гостинцы соседи не удивлялись появлению Плисецкой, Высоцкого, Мастроянни... В одиночестве Параджанова можно было застать разве что рано утром. До самого позднего вечера его окружала самая разнообразная публика — торгаши и режиссеры, бывшие князья и «воры в законе», зеки из зоны и участковые милиционеры. Хорошо разбираясь в людях, он говорил все, что думал, зачастую эпатируя, шокируя. Одни уходили, поверив навсегда, что посетили великого человека, другие были уверены, что общались с самим дьяволом.

Он был всегда нелюбим властями. И, наверное, в первую очередь за то, что обладал потрясающим чувством свободы. Он был человеком вне систем, канцелярских книг, паспортов, похвальных грамот. Был судим за «украинский национализм», «насилие над членами партии», «за спекуляцию». Будучи в тюрьмах и лагерях, Параджанов заводил прекрасные отношения с заключенными, надзирателями, начальниками. Они становились его друзьями, и «особо опасного преступника» переводили в другой лагерь, где все начиналось сначала.

Умея наслаждаться жизнью, Параджанов удивительно благоговейно относился к смерти. Когда умер муж его сестры, он гримировал покойника всю ночь, пытаясь сделать его красивее, чтобы тот «хорошо выглядел в последнем акте своей жизненной драмы».

Параджанов тяжело переживал конфликт между армянами и азербайджанцами. Для такого знатока материальной и духовной культуры любые границы были не более чем условность. На киностудии «Грузия-фильм» он снимал в Баку с армянином-оператором картину «Ашик Кериб».

Последний, неоконченный фильм Параджанова — «Исповедь» — посвящен городу его детства, Тбилиси, который он любил до боли. Было снято всего лишь несколько кадров во дворе, где мастер родился, вырос и жил последние 12 лет. Ему посчастливилось умереть, не увидев обожженного, израненного, страдающего, потерявшего веселье Тбилиси. Вряд ли он смог бы это пережить.

Параджанов не был верующим, не был он и атеистом. С равным почтением переступал порог католического храма, православной церкви, синагоги и мечети. Он веровал в красоту и находил ее в любом человеке, обычае, обряде, предмете. Он и завещал нам эту красоту. Она в его фильмах, сценариях, коллажах, рисунках и в воспоминаниях тех, кто никогда не сможет его забыть.

Юрий МЕЧИТОВ

От редакции.

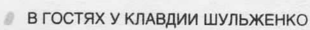
Снимки Юрия Мечитова, опубликованные здесь, демонстрировались на выставке, посвященной Сергею Параджанову, которая экспонировалась в московском Фотоцентре. Фактически, это выставка фотографа внутри выставки художника, и была она не просто хроникальной иллюстрацией творчества классика, а самостоятельной работой фотохудожника. На наш взгляд, это интересный пример использования произведений фотоискусства в экспозициях подобного рода.

Неизданная книга

Под названием «Эдита Пьеха. Неизданная книга» известный фоторепортер Валерий Генде-Роте продемонстрировал выставку, посвященную певице. Материал для этой экспозиции копился более трех десятилетий. Были представлены снимки, сделанные в начале 60-х годов, и недавние кадры. Верность фотомастера героям своих произведений известна. Много лет он слагал фотолетопись о Елене Образцовой. Петр Леонидович Капица — прославленный академик — также долгие годы был «под прицелом» фотографа. Подобные фотосвидетельства ныне — историческая ценность, тем более, что многие снимки представляют собой не только информационное сообщение, но и обладают несомненными эстетическими достоинствами, свидетельствуют о высоком профессиональном мастерстве.
На этих страницах — всего несколько работ из большого числа экспонатов, представленных автором на выставке.



ПОРТРЕТ. ЧЕРНОЕ НА БЕЛОМ



В ГОСТЯХ У КЛАВДИИ ШУЛЬЖЕНКО

ФОТО **ВАЛЕРИЯ ГЕНДЕ-РОТЕ**

НА КОНЦЕРТЕ

ИЗ СЕРИИ «ЗЕРКАЛА»

Георгий Петрусов. Точка наблюдения



ГЕОРГИЙ ПЕТРУСОВ НА СЪЕМКЕ. КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ. 1938 г.

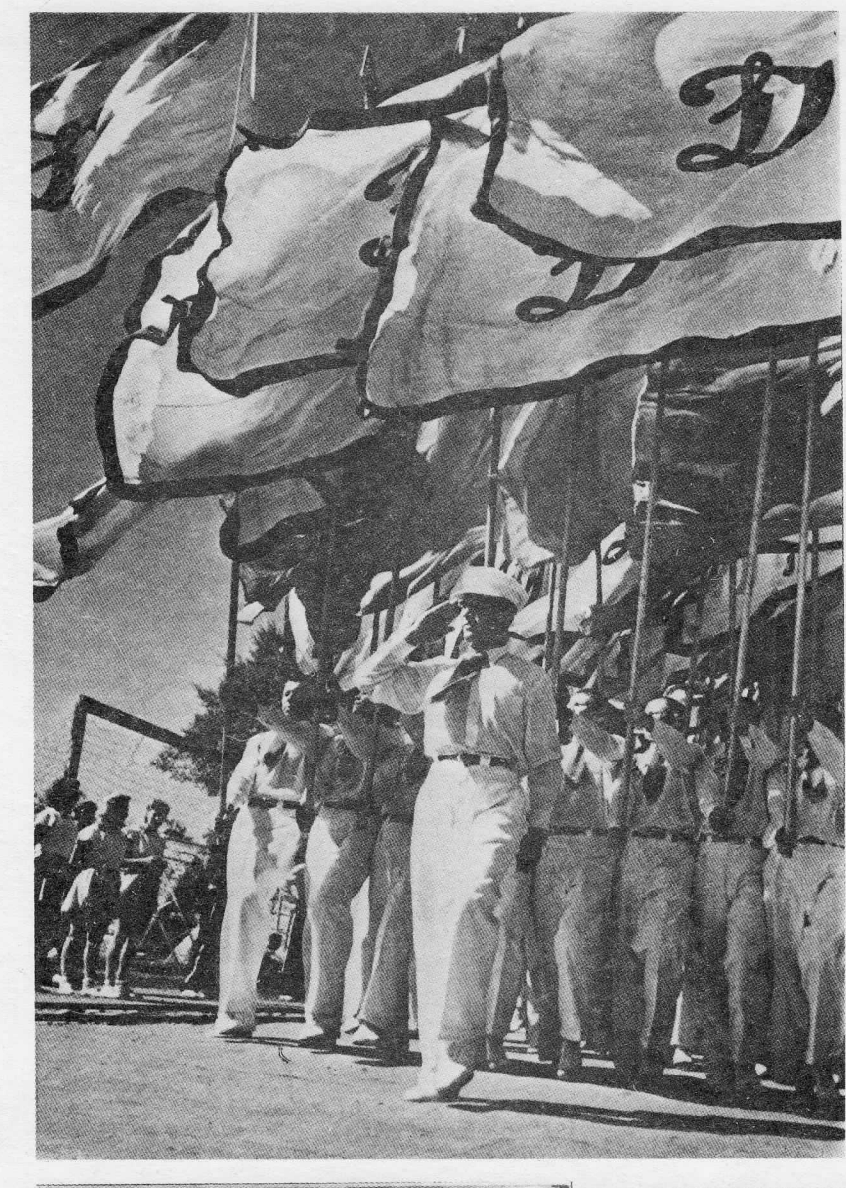
«Советское фото» открыло Георгия Петрусова в 1935 году. На обложке февральского номера был помещен портрет улыбающегося танкиста. Подпись поясняла, что снимок взят с выставки мастеров фотоискусства в Москве. И хотя снимки фотокорреспондента Петрусова печатались уже с 1924 года в профсоюзных изданиях «Металлист», «Рабочий химик», газетах «Труд», «Правда», журналах «Огонек», «Прожектор», «Смена», это была первая публикация в профессиональной фотопрессе.
Что же произошло в 1935 году? 32-летний фотограф вместе с тремя столь же молодыми репортерами, участниками московской выставки, уверенно преодолел высокую планку фотографического мастерства наравне с теми, кто уже имел богатый творческий опыт — Андреевым, Ереминым, Ивановым-Аллилуевым, Улитиным, Родченко, Альпертом, Шайхетом.

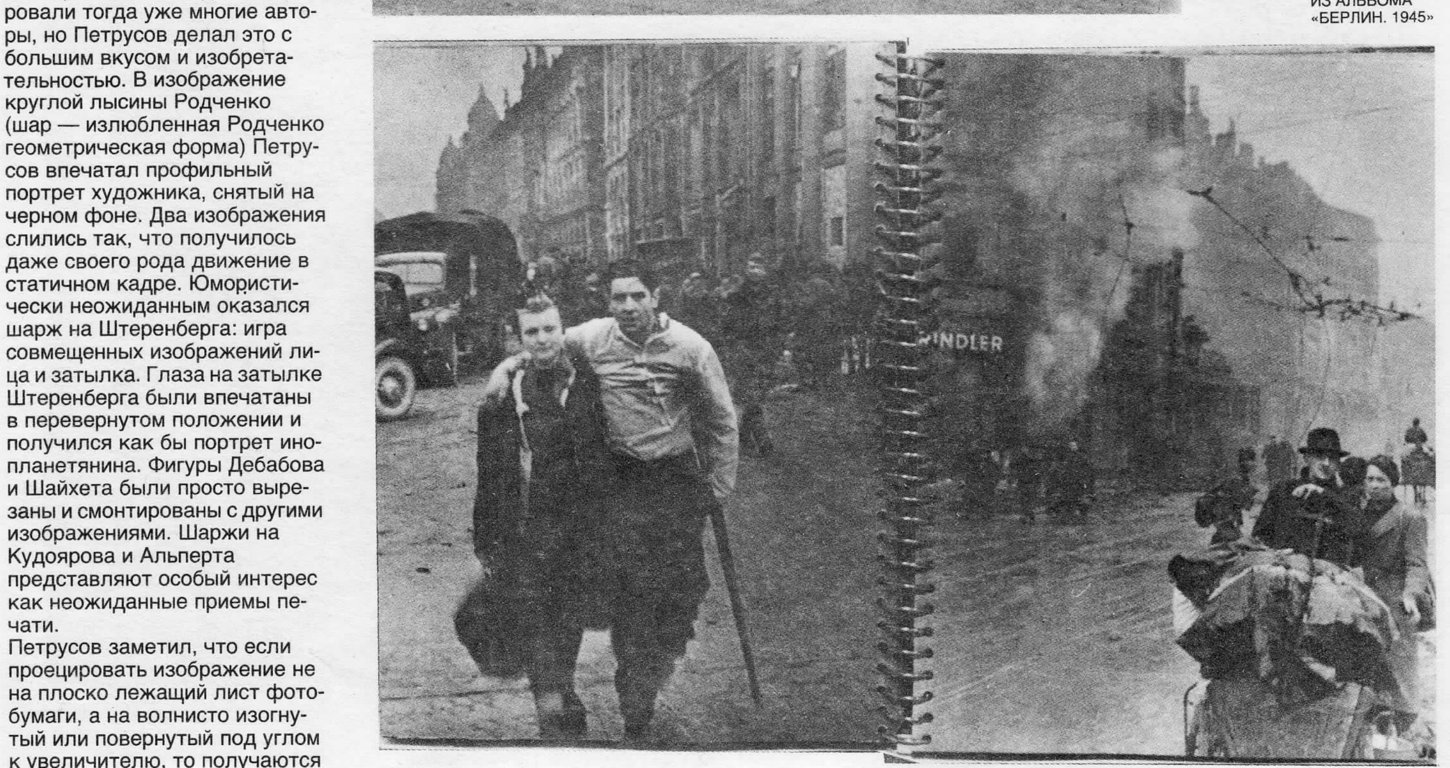
Внешне Георгий Петрусов мог показаться суховатым. В очках, высокий. На портретах почти не передается его темперамент. Кадры Петрусова были всегда уравновешенны. Он не допускал горячности и спешки в фотографии: собственные эмоции не должны мешать делу. Его описания съемок и комментарии к снимкам похожи на рассказы охотника, который терпеливо выслеживает свою добычу — моменты и точки съемки.
С первого номера журнала «СССР на стройке» (1930 г.) Петрусов сотрудничал с издательством Изогиз. Он снимал, как правило, с чуть завышенной точки, выбирая масштабные сцены. Его снимки дают исчерпывающую информацию — будь то общий вид цеха Коломенского паровозостроительного завода или испытания гигантского сверлильного станка на заводе «Красный пролетарий». Петрусов сделал

АРМЯНСКАЯ ДЕЛЕГАЦИЯ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. 30-е гг.

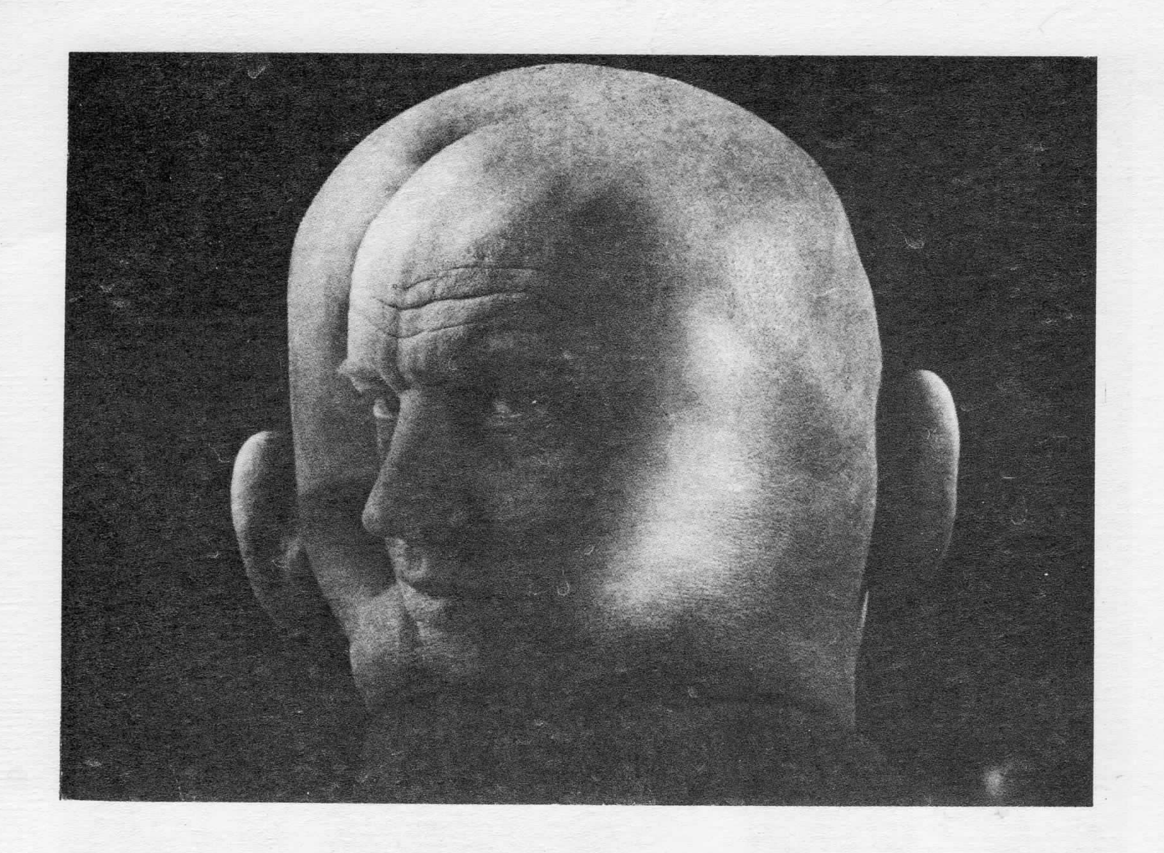
ФОТО ГЕОРГИЯ ПЕТРУСОВА

около 20 тематических номером журнала, среди них — «Магнитострой», «ЦПКиО», «Метро», «Курорты», «Горьковский автозавод». Последним, несостоявшимся из-за войны номером, который он готовил в 1940—41 году вместе с Родченко, был «Советский цирк». Часть из упоминавшихся циклов вошла в экспозицию Петрусова на выставке «Мастера» (1935 г.). Из 17 его работ 7 посвящены архитектуре. Он снимал здания и с пониженной ракурсной точки зрения снизу вверх, и сверху вниз, и с высоты человеческого роста, подчеркивая резкость перспективного сокращения. На двух фотографиях — гигантский самолет «Максим Горький» над Красной площадью на фоне белых облаков, снятый с другого самолета на фоне города. Демонстрировались также фотографии Днепрогэса с птичьего полета, портрет танкиста, проход танковой колонны, фотозарисовки об отдыхе у Черного моря.
Как видим, жанры разные. Оказалось, что Петрусов — разносторонний мастер, что он не только журналист, который работает по заказу и умеет интересно подать тему, но и портретист, пейзажист, умеющий работать с тоном, фактурой, чувствующий ритм, перспективу, линейный рисунок.
На выставке Петрусов показал и свое незаурядное чувство юмора, воплощенное фотографически. Он сделал дружеские шаржи на своих коллег — фоторепортеров Дебабова, Штеренберга, Кудоярова, Родченко, Альперта, Шайхета.
Опыты с двойной экспозицией, мастерство печати демонстрировали тогда уже многие авторы, но Петрусов делал это с большим вкусом и изобретательностью. В изображение круглой лысины Родченко (шар — излюбленная Родченко геометрическая форма) Петрусов впечатал профильный портрет художника, снятый на черном фоне. Два изображения слились так, что получилось даже своего рода движение в статичном кадре. Юмористически неожиданным оказался шарж на Штеренберга: игра совмещенных изображений лица и затылка. Глаза на затылке Штеренберга были впечатаны в перевернутом положении и получился как бы портрет инопланетянина. Фигуры Дебабова и Шайхета были просто вырезаны и смонтированы с другими изображениями. Шаржи на Кудоярова и Альперта представляют особый интерес как неожиданные приемы печати.
Петрусов заметил, что если проецировать изображение не на плоско лежащий лист фотобумаги, а на волнисто изогнутый или повернутый под углом к увеличителю, то получаются


КОЛОННА ОБЩЕСТВА «ДИНАМО» НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. 30-е гг.



ИЗ АЛЬБОМА «БЕРЛИН. 1945»



контролируемые искажения форм, линий и размеров. При печати портрета Кудоярова волна в нижней части лица невероятно вытянула нижнюю челюсть. В портрете Альперта волна у ног стоящего, вывернувшегося винтом фотографа сделала высокую фигуру репортера еще длиннее. Участки, которые попали в изгиб фотобумаги, легко заметить по более светлой тональности. Свет скользил по ним по касательной, вытягивая изображение, но при этом засвечивал бумагу гораздо слабее. Петрусову при печати приходилось компенсировать эту разницу.

Мастерство репортера проявлялось и в устройстве своей лаборатории. Петрусов был из тех, кто всегда сам печатал снимки и для выставки, и для издания. До 40-х годов он жил в коммунальной квартире дома киноработников. Естественно, что отдельной лаборатории не было. Петрусов разобрал нишу в своей комнате, сделал в ней несколько полок для ванн и бутылей с растворами. Ниша закрывалась массивной дверью, к которой с внутренней стороны был прикреплен увеличитель.

Петрусов, как никто, умел работать с «кровянкой» (отбеливателем). Уже в новой отдельной квартире, где не было нужды прятать увеличитель и можно было сколько угодно промывать отпечатки в ванне, Петрусов устраивался перед раковиной и начинал колдовать. Смочив фотографию фиксажем, он тонкой кисточкой с красной кровяной солью высвечивал отдельные участки изображения — блики на воде, лучи солнца или свет фонарей, складки на струящихся платьях балерин.

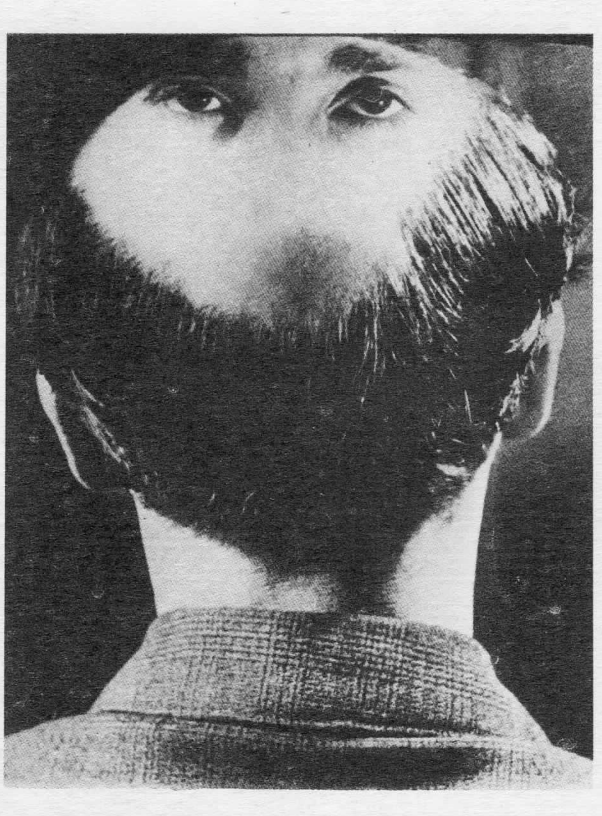
Особая тема — выбор точки съемки.

Вера Семеновна Петрусова, известный театральный фотограф, вспоминает, что лишь однажды она попала на съемку вместе с мужем. Она заметила: как только Петрусов куда-то двинулся по Красной площади — следом за ним тут же побежала вереница фоторепортеров. Они уже знали, что та точка, которую выберет Петрусов, может оказаться главной.

Фотомастер строил композицию кадра как сцену в театре. Для него было важно выбрать точку наблюдения. Он продумывал не столько ракурс, литературный сюжет фотографии, юмор, формальное соотношение, сколько все это вместе, чтобы передать своего рода пространственный диалог между зрителем и снимаемой сценой. В его снимках всегда чувствуется присутствие фотографа. Мастер старался подняться повыше — его точки

Окончание статьи см. на стр. 29





ДРУЖЕСКИЕ ШАРЖИ (1935 г.):
АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО
МАКС АЛЬПЕРТ
АБРАМ ШТЕРЕНБЕРГ

ФОТО **ГЕОРГИЯ ПЕТРУСОВА**



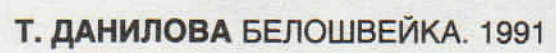
И. ГРОМАДА СИНИЙ ПОРТРЕТ. 1992

ФЕСТИВАЛЬ ПИКТОРИАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ (см. статью на стр. 25).





А. КЛЮЕВ ПОРТРЕТ В СТИЛЕ ПСЕВДОБРОМОЙЛЯ. 1989


Т. ДАНИЛОВА БЕЛОШВЕЙКА. 1991



С. КУЗНЕЦОВ МОСКВА. АПРЕЛЬ. 1991

В. БРЫЛЯКОВ БЕЗ НАЗВАНИЯ. 1989



А. ЕРИН. ЛАД. 1985

«Продолжение традиций», «поиск», «новая форма»...

ФЕСТИВАЛЬ ПИКТОРИАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ

На старом городском кладбище в Серпухове собралось человек 60 из России, Беларуси, Украины. Вековые деревья сгущали пасмурный сумрак осени. Тихо звучал голос Сергея Николаевича, говорившего об отце; листья мешались с цветами на могиле, и не было беспорядочной «фотострельбы», такой обычной для наших встреч. В этот день время отсчитало ровно 110 лет со дня рождения Николая Платоновича Андреева. Через час внуку фотографа предстояло сорвать покров с первой в России мемориальной доски, посвященной памяти корифея пикториализма.

Термин «пикториальная фотография» всплыл в 1869 году, когда Генри Пийч Робинсон выпустил книгу «Живописные эффекты в фотографии». Главный признак пикториальности, по Робинсону, — академическое совершенство композиции. Много серебра утекло с той поры, однако спросим себя: какая из виденных нами профессиональных фотографий — независимо от времени создания, предназначения, направления, стиля и т. п. — попирает законы композиции? И что же тогда такое «пикториализм»? Как попытку прояснить этот вопрос можно рассматривать первый российский фестиваль пикториальной фотографии.

Два слова о предпосылках фестиваля. Маленький Серпухов дал России сразу двух классиков пикториальной светописи — Н. П. Андреева и В. И. Улитина. Пик их творческой активности пришелся на 20-е годы. Дальнейшая судьба — в русле нашей истории, но часть их работ уцелела. Этого оказалось достаточно, чтобы зажечь молодых местных фотографов и заставить их совершить невозможное. Два года назад в бывшем андреевском доме, вполне пригодном к сносу, затеплился Центр фотографической культуры имени Н. П. Андреева. Считаю своим долгом назвать его организаторов поименно: Сергей Николаевич Андреев (младший сын художника), Анатолий Бородин, Олег Буланов, Андрей Клюев, Владимир Тимошкин. Вторая их отчаянная затея — тот самый фестиваль, о котором идет речь.

Основу его творческой программы составили пять выставок: юбилейная андреевская, фотографов его круга (под крышей местного музея) и три современные: персоналии А. Ерина и Г. Колосова и конкурсная (в филиале музея). Последняя вкупе со свободным семинаром должна была дать ответ на поставленный выше вопрос. Хотя отчасти на него уже ответила история фотографии.

Когда Робинсон заговорил о пикториализме (картинности — Г. К.), академическая живопись в Европе испускала дух. Освобождение живописных форм повлекло за собой освобождение форм фотографических. К началу века вошли в практику объективы, убирающие детали, и позитивные процессы, дающие фотографу полную свободу рук. Сводный каталог мировых фотосалонов за 1904 год свидетельствует, что обычная, «резкая», форма почти ушла. На два десятилетия обобщенный рисунок стал главным признаком творческой фотографии любого жанра. Именно по этому признаку и выделился пикториализм как самостоятельное направление в мировой светописи. Наследие пикториализма имеет очевидное сходство с живописью. Но что произошло в последующие десятилетия с нею самой? Вряд ли кто-нибудь решится в наши дни определить природу живописного произведения — что есть картина? В предельном случае это сложнейший конгломерат предшествующего опыта не только живописи, но фотографии, кинематографа и литературы. Постмодернизм высмеял самоценность формы, в результате содержательное начало не просто вернуло свои права, но порой превращает полотно почти в визуальный роман. Этого никогда бы не произошло, если бы подробнейший виртуозный рисунок не вернулся в живопись как ее основа. Спираль завершила оборот.

Таким образом, ограничивать современную пикториальную фотографию опытом живописи стало бессмысленно: он безграничен. С его высоты любой снимок можно толковать как картину. Поэтому, чтобы как-то сузить «пикториальный круг», надо бы заглянуть в историю. На том и был построен отбор на конкурсную выставку, которая естественным путем получилась аналитической. Ее основание — работы с обобщенным рисунком (не зависимо от технологии его получения), на одном полюсе — как бы предшественники пикториализма: резкие миниатюры а-ля «начало века», на другом то, что почему-то называют «авангард». Всего 56 работ от 17 авторов и ни единого повтора. При таком их многообразии подробный анализ всех, понятно, невозможен. Поэтому я назову особенности некоторых, но сначала остановлюсь на выводах жюри. Они представляются мне нетрадиционными и, возможно, подойдут организаторам других выставок. Л. Курский, М. Голосовский и Г. Колосов попросили оргкомитет изменить формулу награждения (1, 2, 3 место) и присудить три равноценных диплома по трем категориям: «Продолжение традиций», «Поиск», «Новая форма». Обязательной для всех категорий была признана виртуозность исполнения (пикториализм символизировал изобразительную культуру). Остальное требует пояснений по каждому разделу.

Продолжение традиций исключает буквальный повтор, иначе это — не продолжение: нет места собственному слову. Другая сторона: услышат ли его в насыщенном «классическом пространстве»? Москвич С. Кузнецов восхитил специалистов не меньше, чем рядовых зрителей. Соединение монокля, впечатанного растра и деликатной раскраски дало дивно живописные фрагменты старой Москвы. Правда, раскраска ведет автора по краю пропасти: шаг в сторону — бездна безвкусицы.

Термин «поиск» у нас из вежливости частенько замещал слово «эксперимент», хотя разница здесь принципиальная. Для эксперимента приемлем результат с любым знаком. Поиск — это демонстрация автором явных достижений — с разными приемами, в разных стилях, но непременно объединенных общим направлением. Цель Т. Даниловой (Псков) — высветить сквозь пелену времени давно ушедшую русскую жизнь. Отсюда и ее «Святки», и «Белошвейка», и натюрморты. Разный пластический подход к разной натуре при единой общей задаче. Исполнение достойно профессионального дизайнера (ее основная специальность). Но от даниловских работ, при всей их красоте, остается легкий привкус вторичности. Заметно, как стилизатор превалирует над фотографом, мастерство рук подменяет собственно фотографический поиск и преображение материала. На этом пути — сквозь время — мне ближе опыты О. Буланова (Серпухов), давшего убедительные и почти свободные от стилизации картины старинной провинциальной городской среды. Строго говоря, оба эти фотографа, сохраняя резкий рисунок, к пикториализму отношения не имеют, зато весьма удачно демонстрируют стиль, от которого российский пикториализм как бы исторически оттолкнулся.

«Новая форма» отстоит от «поиска» примерно настолько же, насколько «поиск» от «эксперимента». Только значительность авторского высказывания может утвердить новую форму. Если высказывание мелко, любые формальные находки могут рассматриваться как случайные, ибо художественной новизной — новизной нового слова не обладают. В «Московских миражах» И. Лоскутникова более всего поражает их мистическая мощь. Три вертикальные композиции — сумрачные экспрессивные смазы московских «небоскребов» начала века (техника исполнения мне неизвестна). Легкое введение красного цвета по светам усиливает ощущение тревоги. Мрачная зыбкость духа Москвы на исходе XX столетия. Любопытно, что эта серия — единичный опыт автора: ни до, ни после он в таком ключе не работал.

Назову еще две неожиданности. И. Громада (Зеленоград) среди прочего показала два портрета одной модели. Молодое женское лицо, монокль. На одном — изощренный игривый свет и такая же пластика персонажа. На другом — все лаконично и просто, и редкое по глубине состояние. Все вместе — как бы напоминание о вымершем жанре (приз ЦФК имени Н. П. Андреева).

Л. Таболина (Санкт-Петербург). Три простых сюжета — деревенская природа, монокль. И удивительно дерзкое композиционное «беззаконие» (приз Правления СФР).

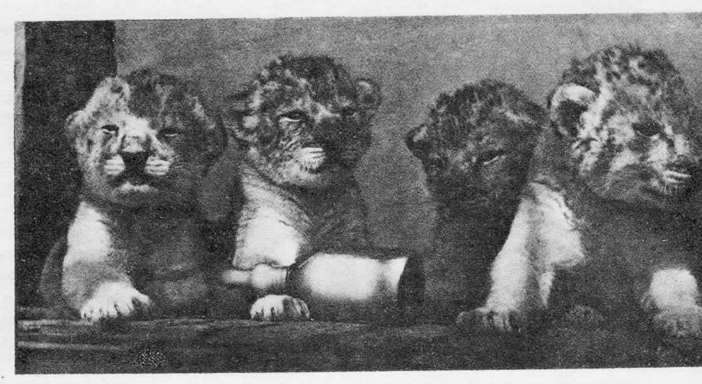
Наконец, второй полюс выставки — условно авангардный. На трех картинах В. Брылякова (Санкт-Петербург), живописующих балет, фигуративное начало еще не стерто (хотя читаются танцоры с трудом), на двух других — отсутствует полностью. Но и эти абстракции можно воспринимать как прекрасную визуальную музыку. Их происхождение — чисто фотографическое, секрет — в спонтанной (соответственно неповторимой)

Окончание статьи см. на стр. 29.

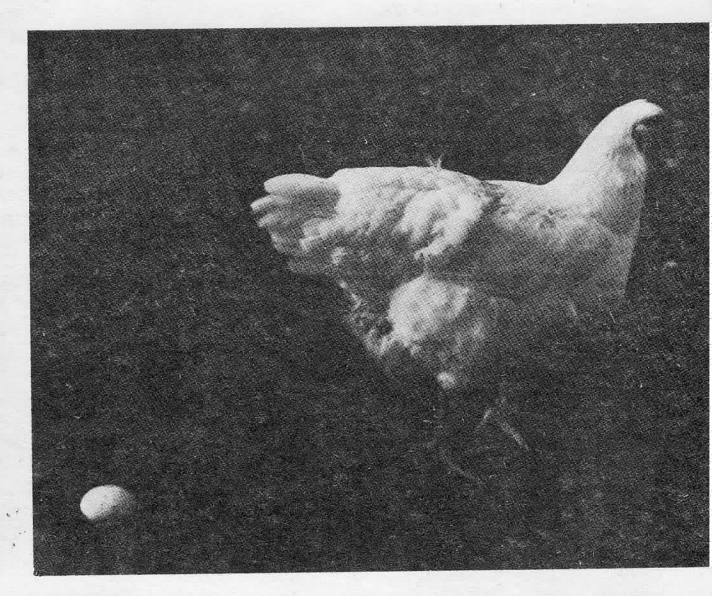
«В чем мама родила»



Ю. ШПАГИН
(НИЖНИЙ НОВГОРОД)
ОХ, УЖ ЭТИ МНЕ ФОТОГРАФЫ!



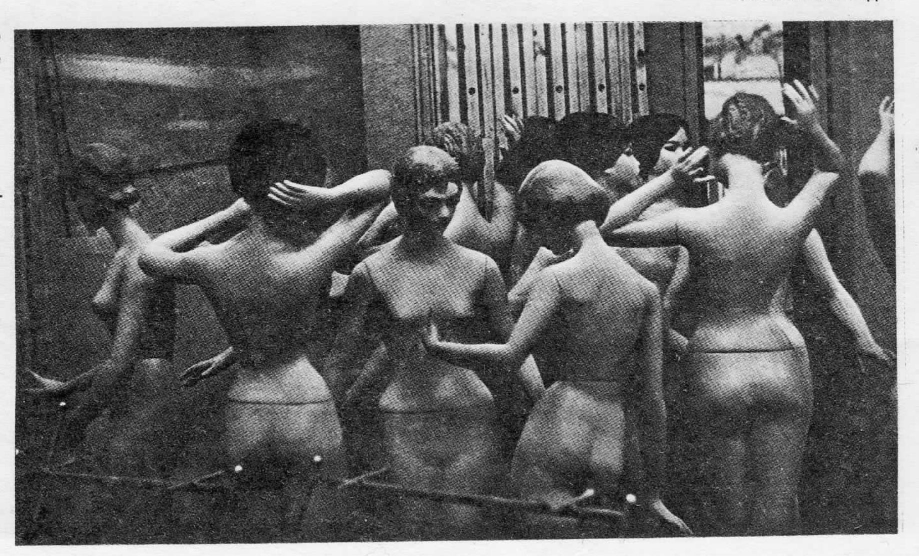
Л. СВЕРДЛОВ
(ЧИТА)
МОЛОЧНЫЕ БРАТЬЯ



Н. ЭРТМАН
(С.-ПЕТЕРБУРГ)
СДЕЛАЛ ДЕЛО — ГУЛЯЙ СМЕЛО

Единственно прямолинейное толкование: ну, конечно же, обнаженная натура. Разумеется, очаровательные девушки, чуть реже — детишки, не ощущающие никаких взрослых неудобств, стеснений, еще реже — неодетые юноши (видимо, мужской фотоакт вряд ли когда станет популярным жанром).
Сегодня жанром «ню» никого не удивишь. И оттого все труднее человеку с фотоаппаратом зарекомендовать себя новатором, хотя бы отдаленно приблизиться к таким метрам, как Бинде, Дихавичюс. Почти тридцать лет назад они создали непревзойденные образцы актовой фотографии, причем снимая с риском для нормальной творческой работы.
Мамы родили нас в муках. Чтобы мы жили в радости. Вот лейтмотив присланных на конкурс фотографий.

Ю. ШПАГИН
СВЕТСКИЕ БЕСЕДЫ

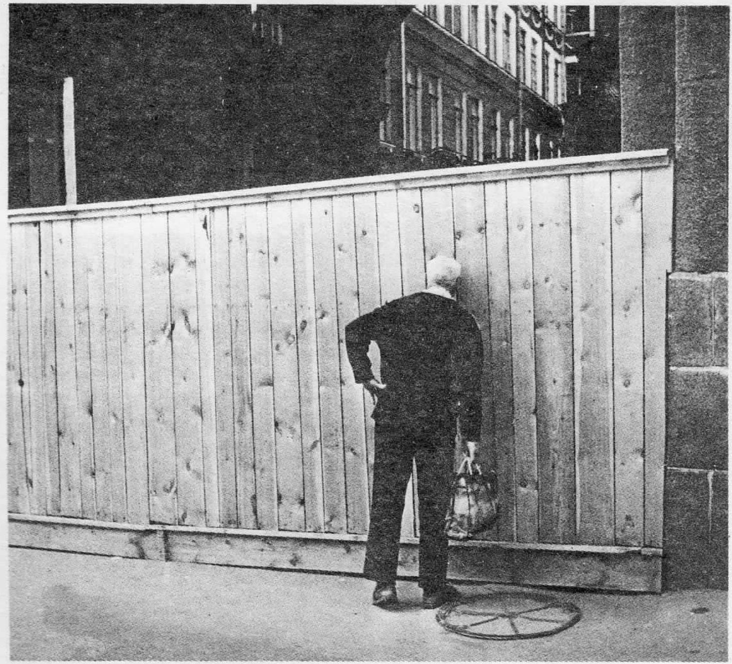


«Запретный плод»

Эта тема несколько повторяет соседнюю. И все-таки они не тождественны. По той простой причине, что «в чем мама родила» уже не запретный плод для нашей фотографии. И потому еще, что на данный конкурс было прислано значительно меньше снимков обнаженной натуры, чем предполагалось. Удивило другое — не было ни одной работы, герой которой... — ну конечно, яблоко. Ведь с него, по Библии, все началось.
Хотя оно и яблоко раздора, но не будь его, провели бы мы этот конкурс?



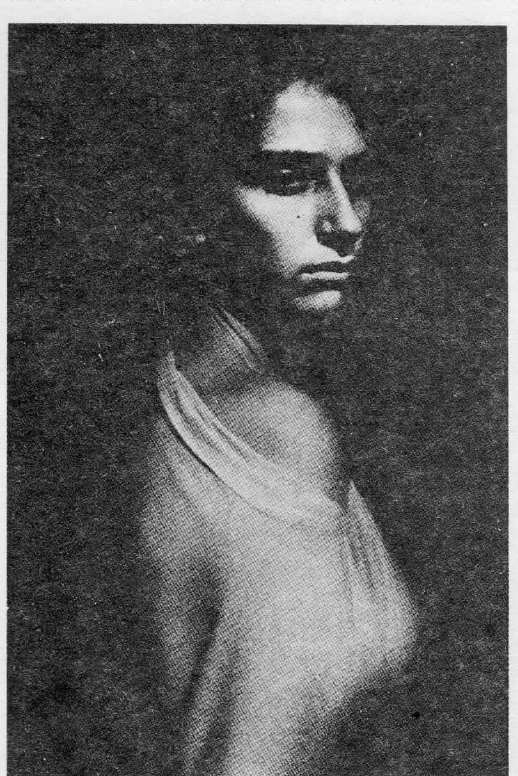
А. ТЯГНЫ-РЯДНО
(МОСКВА)
СМОТРИ!



В. ЗАМАХОВСКИЙ
ИНТЕРЕСНО



Ю. ХВАСТУНОВ
(СУМЫ)
ПИКАНТНЫЙ СЮЖЕТ



М. ХРИСТОВ
(БОЛГАРИЯ)
ПОРТРЕТ

КОНКУРС «6 ТЕМ»

Предлагаем читателям 6 конкурсных тем на 1994 год.
Январь — февраль. «А снег идет». Срок присылки фотографий — до 1 октября 1993 г. **Март — апрель.** «Юморева» (то есть юмор с участием Евы) — до 1 декабря. **Май — июнь.** «Много в ней лесов, полей и рек» — до 1 февраля 1994 г. **Июль — август.** «Врасплох» — до 1 апреля. **Сентябрь — октябрь.** «Год собаки» — до 1 июня. **Ноябрь — декабрь.** «Давайте жить дружно!» — до 1 августа.
По желанию, участники конкурса могут присылать свои работы одновременно и в текущий, и в последующие номера журнала.
Формат снимков (только черно-белых) 18×24 или 24×30 см. На конверте напишите тему конкурса. Не забывайте на обороте снимков указывать полностью фамилию, имя, отчество, адрес (с индексом) автора.
Ждем ваших работ!

ФОТОЮНИОР



В роли наставника

Зная давно Валерия Егорова, я, признаться, был удивлен, когда он сказал, что собирается, достигнув пенсионного возраста, возглавить детскую фотостудию. Давно известен его крутой характер, даже, скорее, принципиально бескомпромиссный, что дети не очень-то приветствуют. Поэтому я скептически воспринял затею Егорова.

И вот прошел год, и мы с редактором отдела иллюстраций «Литературной газеты» Евгением Федоровским едем в город Ковров на выставку фоторабот воспитанников Валерия.

Первые минуты пребывания в студии мы были просто в шоке. И было от чего. Помещение, оборудование, лаборатория, все прочее — на уровне «хай-класс». Это притом, что студия бесплатная и не дает Ковровскому механическому заводу, при котором она создана, никакой прибыли. Руководство завода (директор Рональд Григорьевич Саркисов) в данном случае является меценатом и благотворителем. Руководители завода почти в полном составе пришли на чаепитие по случаю открытия выставки. Им были рады студийцы — виновники торжества, а их родители щедры на комплименты в адрес завода и Валерия Егорова.

В какой-то степени вечер стал чествованием руководителя студии. И это было совершенно искренне, хотя Егоров и пытался увести выступавших в сторону от похвал в его адрес. Говорилось немало об оригинально разработанной учебной программе, которая отдельными разделами вполне подошла бы взрослым фотолюбителям, о дружеской атмосфере в студии и, конечно, о самой выставке. Точнее, это были две выставки. На стенах висели работы ветеранов ковровского фотоклуба, существующего много лет, а в центре — детские снимки.

Так что мой годичной давности скептицизм был поколеблен основательно.

М. ЛЕОНТЬЕВ

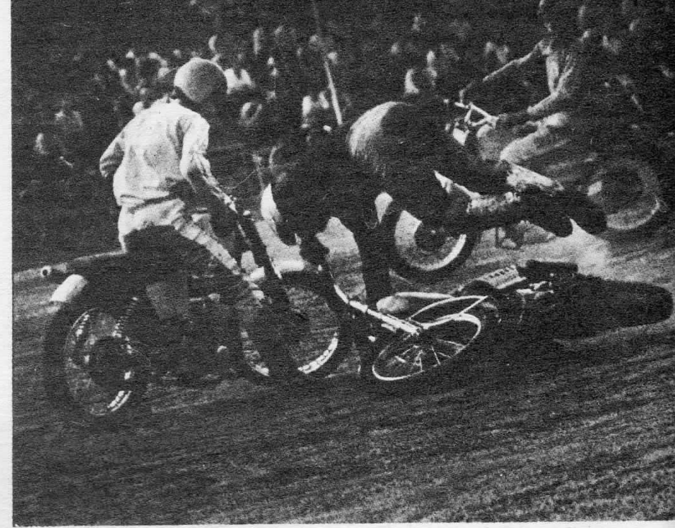


В. ЕГОРОВ СО СВОИМИ УЧЕНИКАМИ

ДМИТРИЙ ЛЮБУШКИН, 17 лет
(КОВРОВ)
ЭТО — МОТОБОЛ

ДМИТРИЙ ЛЮБУШКИН
ИЗ СЕРИИ «ПРАЗДНИК РОЖДЕСТВА»

ВЕРА ФЕДОТОВА, 16 лет
(КОВРОВ)
ОКНО







ГЕОРГИЙ ПЕТРУСОВ. ТОЧКА НАБЛЮДЕНИЯ.

Окончание. Начало см. на стр. 22.

обычно верхние, эпические. Классический снимок «Обед в поле» снят со стремянки (фотограф возил ее на крыше машины). Под этим снимком в альбоме он написал для Родченко: «Из-за этого «Обеда в поле» я пять дней не обедал».
Петрусову нравились разные формы представления фотографий: и в виде отдельных эффектных выставочных работ на белом паспарту, и в виде серии фотографий, объединенных темой. Свои фотографические впечатления от войны, от ее финала, от разрушенного Берлина, ставшего безжизненным как лунный ландшафт, он оформил в виде альбома.
«За годы войны мы, военные корреспонденты, увидели и пережили, задыхаясь в смрадном дыму пожарищ, столько человеческого горя, унижения, трупы солдат, стариков и детей, опустошение, развалины, что все это слилось в наших сердцах и памяти в один огромный мрачный незабываемый сгусток людского несчастья», — так комментировал военные снимки сам автор. Уничтожение города как живого существа — это он увидел и показал.
Вот записи Степановой, относящиеся к этой работе:
«1945. 4/X. Петрусов. Приезжал, показывал свой альбом фото «В Берлине». — Хорошо, посоветовали продолжать».
Петрусов сначала печатал фотографии в размер альбомной страницы, потом подбирал развороты и монтировал последовательность страниц. Бои и атаки сменяются видами побежденного города, в который возвращаются жители. Все завершает портрет Жукова на церемонии подписания акта о капитуляции. Все изображения отпечатаны навылет, что дает ощущение свободного перетекания одного кадра в другой, как в кино. Петрусов хотел, чтобы альбом не выглядел кустарно, поэтому все снимки выполнены на матовой бумаге, тщательно отретушированы, аккуратно наклеены на плотные страницы. Вместо обычного переплета — блестящая металлическая спираль.
...Два года назад в галерее Алекса Лахмана в Кельне прошла необычная выставка работ двух авторов. Берлин и рейхстаг, увиденные Петрусовым в 1945 году, соседствовали в проекте «упаковки» рейхстага, сделанным известным современным художником Христо уже в наши дни. Сопоставление документа очевидца и проекта художественной акции. Фотомастер снова дебютировал...

А. ЛАВРЕНТЬЕВ

«ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ», «ПОИСК», «НОВАЯ ФОРМА»...

Окончание. Начало см. на стр. 25.

обработке. Живописность бесспорна.
Итак, где же границы пикториализма? Окончательного ответа нет. Но, полагаю, обобщенно изображение, каким бы способом оно ни делалось, и впредь будет главным признаком пикториальности. Важны не рамки, а суть. Суть же такова, что, отбрасывая детали, фотограф мыслит не поверхностью, а пространством — в глубину, что позволяет в идеале превращать объект в мистический символ. Лобовикову и Андрееву это удавалось часто...
Коротко по поводу двух персоналий — Ерина и Колосова, поделивших поровну соседний зал. Желающим дарю рецепт, как испытать восхищение собственной выставкой. Но предупреждаю, что к добровольному исполнению он труден, хотя механика проста. Отберите у себя 60 заветных снимков: лучшее из лучшего, золотой фонд. А повесьте 26, как Ерин, или 28, как Колосов (больше у нас попросту не влезло). Тихий восторг гарантирую. Заодно поймете, почему на Западе 25 работ — это не большая, а очень большая персональная выставка и что большего количества за один присест нельзя показывать ни друзьям, ни тем более профессионалам. До Серпухова я в это верил отвлеченно, но не понимал.
...Из фестивальных фотографических событий не могу обойти следующего. Вечером на базе Андрей Клюев разложил в холле кисти, растер на стекле какую-то краску, взял обычную фотографию и этой краской ее забил. На глазах у изумленной публики получился настоящий «лжебромойль». Ловкорукая Скибицкая тут же принесла свою карточку и сделала то же самое.
...Условный банкет сверкнул двумя тостами: «Пикториалии всех стран, соединяйтесь!» (С. Шведенко) и «Поднимем Андреевский флаг!» (Т. Гаранина). «Банкету» предшествовала теплоходная экскурсия по Оке — чудо, которое я едва ли забуду.
На счастливом примере Серпухова организаторам разных фотосборов адресую три вывода. Наши форумы должны собирать участников по интересам, посторонних здесь быть не должно. Число участников более 30 нецелесообразно: общения вкруговую уже не получится. И, наконец, если для такого общения не планируется изолированное пространство, лучше не собираться вообще.

Г. КОЛОСОВ



● МЕНЯЮ

Фотоаппарат «Москва-2» на фотоаппарат другой модели.
423841, Набережные Челны, ст. Круглое Поле, ул. Гагарина, 6, кв. 31. Колчерин К. Г.

Новые кинокамеру «Кварц 1×8С-2», вспышки «ФЭ-15У» (аккумуляторная), «ФЭ-26», «ФЭ-28», 30-кратный микроскоп, конвертеры «ТК-2М», «МС К-1», монокуляры «МП 20×60», «Беркут ТЗ 10×46», диапроекторы «Экран-3-универсал», «ДМ-4Т», «Экран» на объективы «МС Мир-24М», «МС Гранит-11М» (желательно новые).
123480, Москва, ул. Туристская, 24, корп. 2, кв. 251. Андочкин В. С.

Новый объектив «МС Практикар 5,6/500 Пентакон» (присоединение М42×1 и байонет) на «ЗМ-3Б» (с доплатой); точечный цветоанализатор «Колорит» (ручная сборка в КБ, японская головка-фотодиод) и объектив «Юпитер-36 Б» на объектив «МС АПО Телезенитар» 4,5/300.
182100, Великие Луки, п/о Дубрава, Лычево, ул. 9 Мая, 35 а. Андреев Ю. И.

«Киев-60 TTL» (в хорошем состоянии) на «Зенит-Ап»; «Киев-60 TTL» и «Крокус-3» в комплекте с «Оптимаком-ЦФ» на японскую 35-мм зеркальную фотокамеру.
334530, Керчь, ул. Буденного, 32, кв. 83. Райковский А. В.

Объектив «F-95» 2/100 или «Инфрагон» 5,6/115 на объектив «Мир-24Н».
722201, Кыргызстан, Чуйский р-н, с. Чуй, ул. Новошкольная, 4. Жебрик Н. С.

Предлагаю: фотоаппараты «Спутник», «Киев-Вега», «Кэнон-EZ», «Киев-60 TTL», объектив «МС Волна-3» (возможна продажа), субтрактивные фильтры 13×13 см. Нужно: свежая 35-мм и 60-мм черно-белая фотопленка «Свема», фотобумага матовая, тонированная различных индексов, книги «Школа изобразительного искусства» в десяти выпусках последних лет издания, малоформатная механическая зеркальная фотокамера с зум-объективом 25—135 мм, фотокамера 6×9, объектив-монокль (отдельный или с камерой).
665770, Усть-Илимск, ул. Булгакова, 12—19. Жук В. Г.

Фотоаппарат «ФЭД-микрон» на любой призменный бинокль или монокуляр.
160003, Вологда, ул. Элеваторная, 23, кв. 8. Кузнецов А. И.

Монтажный стол «Купава-16» или кинопроектор «Луч-2-С8» на фотоаппарат «Москва-4» или «Москва-5».
633421, Новосибирская обл., Тогучинский р-н, с. Киик. Богданов Г. А.

В хорошем состоянии фотоаппараты «Нарцисс» (в комплекте) и «Сокол-2» на стереофотокомплект «ФЭД-стерео» или аналогичный.
634071, Томск, ул. Лесная, 9б, кв. 10. Гурницкий Б. Г.

«Зенит-12 СД», «МС Юпитер-9» 2/85, «МС Волна-9» 2,8/50 с блендами и комплектом светофильтров (все в отличном состоянии) на «Киев-19» (с доплатой). Возможны варианты.
188516, Ленинградская обл., Ломоносовский р-н, пос. Русско-Высоцкое, 15, кв. 61. Тейдер А. Ю.

● ПРОДАЮ

Фотопленку «Орвоколор ХТ-125» (35-мм, обработка по процессу С-41) в рулонах по 30 м. Цена 1 м — 35 рублей.
368500, Дагестан, Избербаш, ул. Маяковского, 114а, кв. 77. Говоруха Андрей.

Фотоаппарат «Киев-88 TTL» с объективами «Зодиак-8В», «Калейнар-3В» и фотоувеличитель «Беларусь-912».
426066, Ижевск, ул. Т. Барамзиной, 44, кв. 25. Скобелев Е. Е.

Вышлю наложенным платежом: «Фотобизнес начинающим» (документация, каталог черно-белых, 24×36 мм, дубль-негативов фотомоделей и два фотокаталога артистов эстрады и кино), романтический суперсериал «Планета любви» с эротическими снимками и рисунками; каталоги черно-белых, 24×36 мм, дубль-негативов фотомоделей России «Майские цветы» — 150 снимков и «Солнышко лесное» — 150 снимков одной модели.
601260, Суздаль, а/я, Стен А. М.

Каталоги (более 50 адресов) редакций газет и журналов СНГ, покупающих слайды и фотографии. Цена — 150 рублей без стоимости пересылки.
196233, Санкт-Петербург, а/я 234.

● ПОКУПАЮ

Фотоальбом «Цветы среди цветов», снимки в жанре «акт», книгу «Пейзаж, портрет, натюрморт...» Высокую оплату гарантирую.
352700, Майкоп, главпочтамт, до востребования. Яценко С. В.

Новый «Киев-19», двухспиральный бачок для 35-мм фотопленки. Оплата ваучером и рублями.
188516, Ленинградская обл., Ломоносовский р-н, пос. Русско-Высоцкое, 15, кв. 61. Тейдер А.

Кинокамеру «Лантан» (можно с неисправным пружинным двигателем).
652717, Кемеровская обл., Киселевск, ул. Магистральная, 24а. Пазин В. И.

История фотографии на Кубани

Первые фотографы появились на Кубани в конце 50-х — начале 60-х годов прошлого века. Первое фотоателье открылось в Екатеринодаре в мае 1865 года, спустя год после окончания Кавказской войны. Владельцем фотографического заведения на улице Графской стал есаул Кубанского казачьего войска А. Ф. Рыльский, который использовал мокроколлодионный способ фотографирования. Сохранившиеся студийные снимки А. Ф. Рыльского свидетельствуют, что он не был лишен художественного вкуса. Фотограф снимал и во время войсковых учений, смотров, для чего возводились особые павильоны, ставилась палатка со светонепроницаемым покрытием. В 1867 году есаул А. Рыльский получил звание фотографа Его Величества — за выполнение альбома снимков о пребывании на Кубани императора Александра II.

Фотографическое дело постепенно развивалось. В Ейске тоже возникло фотозаведение, хозяин которого винницкий мещанин П. С. Белецкий имел звание почетного гражданина г. Екатеринодара. Еще один фотограф — С. Гольденберг известен тем, что выполнял заказные съемки для «Альбома костюмов России», который был приобретен Петербургской публичной библиотекой.

Среди фотографов появляются уроженцы Кубани. В Екатеринодаре начал работать запасной рядовой А. П. Чернов, получивший хорошую подготовку у мастеров Москвы и Харькова. После визита на Кубань царя фотограф подготовил альбом снимков большого формата, позднее запечатлел торжества в честь 200-летия Кубанского казачьего войска, выполнял съемки для этнографического и естественно-исторического музея Кубанского войска. В 1902 году А. Чернов принял участие в Екатеринодарской сельско-промышленной выставке и получил серебряную медаль.

В начале XX века на Кубани трудились более 60 официально зарегистрированных фотографов. Их социальный состав разнообразен: чиновники, мелкие служащие, учителя, рядовые и младшие армейские чины, мещане. 25 казаков получили разрешение на открытие собственных заведений.

Таких фотографов, как А. Савенко, И. Сумовский, Р. Гличев, С. Шавловский, С. Алапапов, И. Ступников, отличал высокий профессионализм и нешаблонный подход к работе, что подтверждают награды, полученные ими на крупнейших фотосалонах и выставках в Париже, Брюсселе и Антверпене.

Кубанская фотография может гордиться Иваном Никитовичем Журавлевым, которому присуждено не менее 15 наград как в России, так и за рубежом. На 5-й фотовыставке Русского технического общества он был награжден бронзовой медалью в числе таких известных мастеров, как И. Барщевский (Ярославль), Г. Раев (Кисловодск), С. Прокудин-Горский (С.-Петербург). И. Журавлев находил время для фотографирования пейзажей, которые и отправлял на выставки, в то время как его коллеги, фотографы-профессионалы, ограничивались лишь коммерческой портретной съемкой. В отчете о международной художественной выставке, устроенной С.-Петербургским фотообществом, журнал «Фотограф-любитель» уделил его творчеству особое внимание. По сей день в Гулькевичах трудится представитель третьего поколения Драевых — заслуженный работник службы быта Виталий Фомич Драев.

Помимо профессионалов развитию фотоискусства на Кубани способствовали и фотолюбители. Они получали удовольствие от самого процесса съемки, удовлетворяя собственное честолюбие в кругу семьи и сослуживцев.

Среди фотолюбителей, снимавших Сентинский храм, неподалеку от станции Зеленчукской, встречается фамилия есаула А. А. Пяновского. Он заснял храм в августе 1867 года. Спустя 10 лет кубанский фотолюбитель Е. Д. Фелицын сфотографировал эту церковь не только снаружи, но и внутри. Евгений Дмитриевич был человеком уникальных способностей и поразительного трудолюбия. Сын военного, до конца жизни не снимавший черкеску, он не сделал военной карьеры. Его привлекало другое: история, археология, этнография, география, археография, краеведение, фотография, музыка. Как свидетельствовали современники, все исторические местности Кубанской области, выдающиеся по красоте или величественности видов, фотографировались им самым тщательнейшим образом. Ряд снимков Е. Фелицына хранится в Краснодарском историко-археологическом музее-заповеднике.

Сентинский храм привлек внимание и фотолюбителя С. И. Борчевского, преподавателя математики Екатеринодарского реального училища, члена Общества любителей изучения Кубанской области. Неутомимый пропагандист фотографии, он подготовил доклад «О фотографировании местностей, типов и памятников старины в Кубанской области», который по сей день представляет интерес.

С. Борчевский стоял у истоков Кубанского фотографического общества.

Страстным любителем путешествий с фотоаппаратом был екатеринодарец Н. Л. Минервин. Летом 1908 года, будучи студентом С.-Петербургского университета, он вместе с друзьями попытался достичь вершины Эльбруса с западной стороны, откуда никто ранее не поднимался. Группа смогла дойти до высоты 4800 метров. Было сделано множество стереоснимков, которые вошли в три серии видов природы и этнографии Западного Кавказа. Позднее Н. Минервин увлекся киносъемкой и в 1911 году на выставке в Риме получил Большую золотую медаль за «синематографические работы». Молодой оператор из Екатеринодара был приглашен известным кинематографическим обществом «Ханжонков и К°» для съемок Кавказа.

Б. УСТИНОВ,
фотостудия «Кубань»



ФОТО А. ЧЕРНОВА

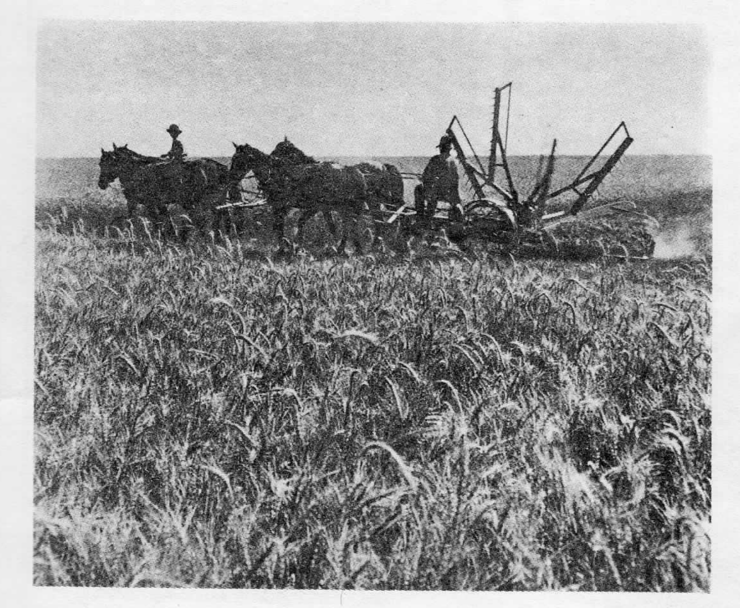
ФОТО А. РЫЛЬСКОГО

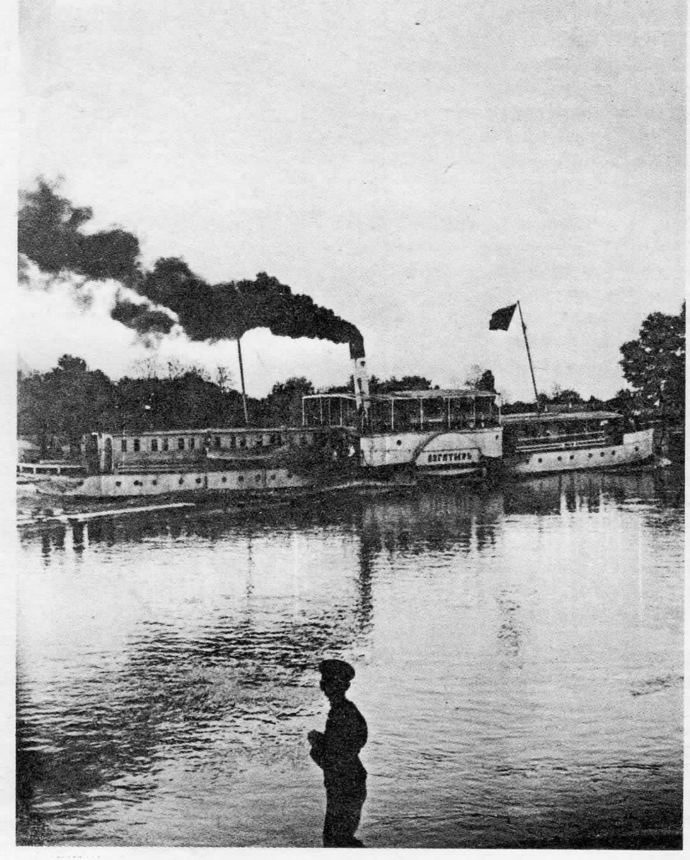








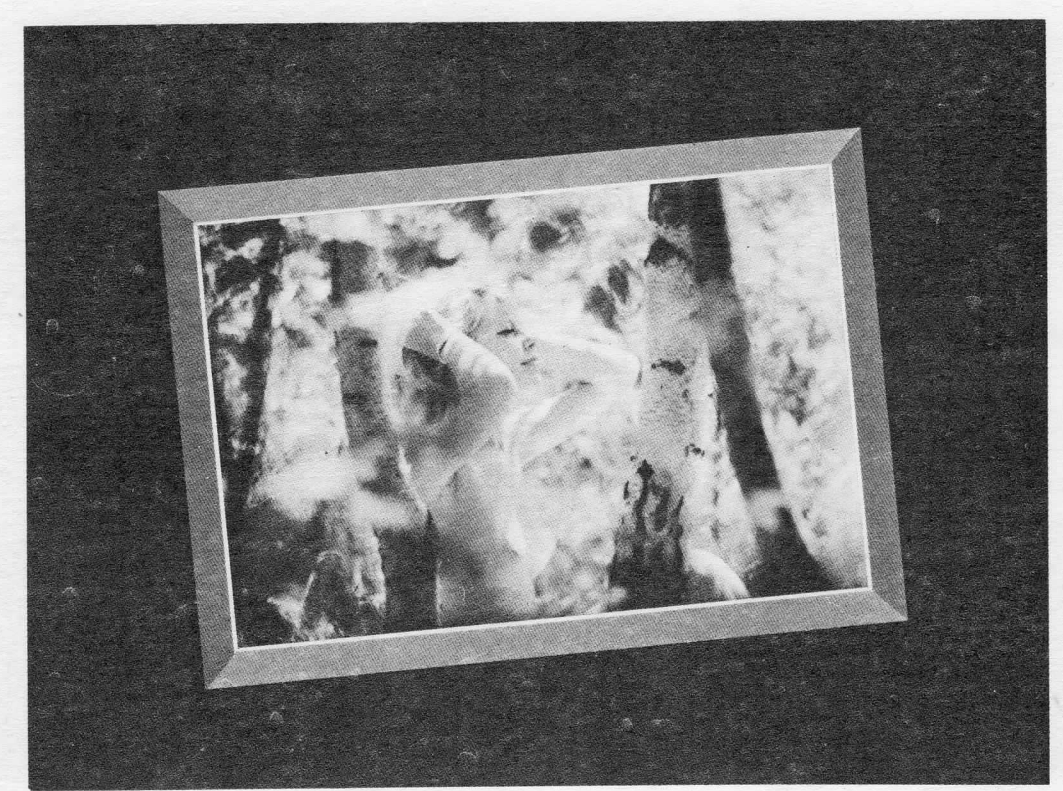




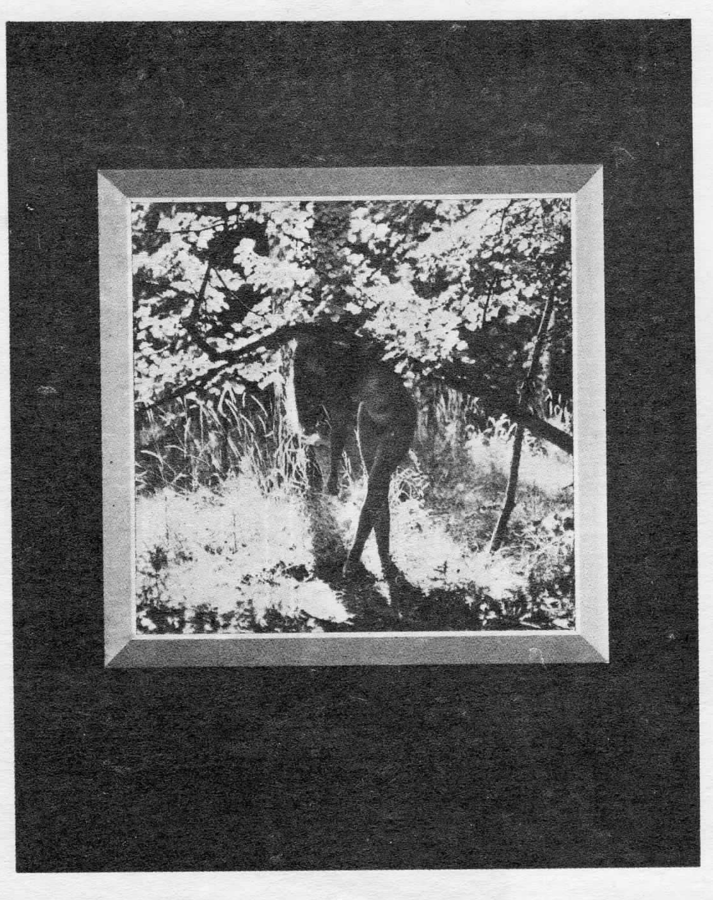
АВТОРЫ НЕИЗВЕСТНЫ

ПОКУПАЙТЕ!

Студия «Фотоинформ» предлагает



БЕРЕЗКИ



ВЕСНА

ФОТО ЛЬВА АССАНОВА

Дорогие ценители фотографии! Студия «Фотоинформ» (учредитель — журнал «Фотография») предлагает купить работы известного российского фотохудожника, обладающего званием АФИАП, участника многих международных выставок Льва Ассанова.

От вас требуется минимум по сегодняшним ценам — перевести две тысячи рублей (за одну фотографию) на р/с 000467071 в МКБ «Апекс», корр. счет 161887 в РКЦ ГУ ЦБ России по Москве, МФО 201791, получатель «Студия Фотоинформ», затем выслать в наш адрес (101878, Москва, М. Лубянка, 16) квитанцию об оплате, указав в письме названия заказываемых сюжетов. И все! После получения квитанции мы вышлем вам работы Л. Ассанова на паспарту размером 30×40 см в оригинальном авторском оформлении.

Продолжаем также прием заказов на работы Роберта Рубцова, опубликованные на обложке журнала «Фотография» № 11—12 за 1992 год (стоимость одной работы изменилась в связи с инфляцией и составляет две тысячи рублей, порядок оплаты см. выше).

Владимир Романенко **Съемка в горах**

На земле немного мест, где столько живописных и ярких картин природы, как в горах. Ослепительно белый снег и голубые массивы ледников соседствуют с разноцветьем и разнотравьем альпийских лугов, а в поразительных по чистоте горных озерах отражаются облака, пихты, заснеженные горные пики... Но, как говорится, лучше один раз увидеть... И хочется передать свои впечатления близким и друзьям, поэтому редкий турист идет в горы без фотокамеры.

Чаще всего снимают на цветную пленку, ведь именно слайд дает качественную цветопередачу при относительной простоте лабораторной обработки. Съемка в горах имеет ряд особенностей, о которых и пойдет речь.

Снаряжение и подготовка к съемке. Переходы в горной местности трудны сами по себе — идти приходится с грузом жизнеобеспечения весом 15—20 килограммов. Фотоаппаратура — это дополнительный вес, следовательно, брать с собой надо только самое необходимое, но достаточное для решения творческих задач оборудование. Многие предпочитают фотоаппарат «Смена», он легкий и прост в работе, однако решать с его помощью серьезные творческие задачи вряд ли возможно.

В горах далеко не всегда можно выбрать по желанию точку съемки, перемещаясь вместе с фотокамерой. Невозможно, например, снять крупным планом удаленную вершину: даже если удастся приблизиться к ней, она может быть закрыта другими горами или оказаться в совершенно другом ракурсе. Весьма непросто и сфотографировать высокогорное озеро, окруженное со всех сторон крутыми скалами. Поэтому целесообразно иметь зеркальную камеру с небольшим набором сменных объективов или хорошим зумом. Ее больший вес компенсируется более комфортной работой и универсальностью. Большинство моих слайдов снято фотоаппаратом «Зенит-19», который продемонстрировал многолетнюю надежность в жестких походных условиях и высокое качество снимков. Кроме объектива с фокусным расстоянием 50-мм чаще всего приходилось применять объективы «Мир-1», «Мир-20» и длиннофокусный «Юпитер-37А». В качестве штатного использовал макрообъектив «Волна-9» — он давал возможность фотографировать редкие цветы на альпийских лугах без удлинительных колец и насадочных линз.

Внимательно следует отнестись к выбору пленки. Ведь снимки, сделанные в удаленных и труднодоступных местах, как правило, повторить невозможно, тем более невозможно создать те же условия съемки. Пленку лучше приобрести сразу в нужном количестве и одной партии выпуска. Одну пленку из этой партии необходимо предварительно отснять и проявить, чтобы убедиться в ее надежности и качестве. Заодно выяснится и реальная светочувствительность фотоматериала, которая может отличаться от номинальной.

Серьезной проблемой в походах является переноска аппаратуры. Если носить камеру на коротком ремне, это вызывает постоянное напряжение шейных мышц и быструю усталость. Не очень удобен и наплечный кофр. Лучше всего сконструировать самому и изготовить специальный пояс с ячейками для объективов, различных принадлежностей и карманом для фотокамеры. Ячейки и карман должны предохранять аппаратуру от легких ударов и обеспечивать надежную изоляцию от дождя.

Из принадлежностей нужны бленды, особенно при съемке на снежниках и ледниках, а также при контровом освещении. Если камера не имеет встроенного экспонометра, крайне необходим и фотоэкспонометр, лучше с узким полем.

Применение ультрафиолетового светофильтра УФ-1 оправдано только при выходе на высоту 3000 метров. На меньших высотах этот светофильтр, если он не имеет многослойного просветления, «отрезает» и некоторую часть фиолетового участка спектра, из-за чего исчезает впечатление чистоты, прозрачности и характерного для гор фиолетового оттенка неба.

Экспонирование. Определение экспозиции при фотосъемке в горах не обходится без ошибок. Это не случайно. Горы сами по себе очень контрастны, особенно при ярком солнечном освещении. Если в поле зрения объектива попадает снежный участок, вода горной реки или небо, то экспонометр дает завышенные показания и в результате получается темный кадр. Экспонирование лучше производить по какой-либо поверхности средней яркости, например по травянистому склону, по скальному участку. Хорошо иметь при себе лист серого картона с отражением 20%, по которому рекомендуется замер экспозиции при испытаниях фотопленки. В крайнем случае таким «эталоном» может послужить тыльная сторона кисти руки.

Исключительно живописная картина в горах — закаты и рассветы. Сфотографировать солнце так, чтобы не «погасить» абсолютно все остальные детали снимка, гораздо сложнее. В этом случае измерение экспозиции лучше всего произвести по участку неба приблизительно на 20° выше солнечного диска. Исходя из опыта, можно посоветовать иной способ — измерить экспозицию с заходящим солнцем в кадре и затем увеличить ее при съемке в 3—4 раза.

Сменная оптика. Наибольшее применение находят широкоугольники, так как снимать чаще всего приходится в ущельях, по которым проходят горные тропы, из точек, откуда охватить всю панораму горных массивов без применения короткофокусных объективов невозможно. В этих случаях приходится использовать объективы с фокусным расстоянием 35, 28, 24, 20 мм. Необходимо помнить, что сверхширокоугольный объектив сильно удаляет задний план, искажает изображаемое пространство, особенно, если ось объектива наклонена под углом к горизонтали, горные массивы кажутся ниже и меньше. Применение «Мира-20» порой дает интересные художественные эффекты: если в кадре есть облака, они станут как бы «разлетающимися» из одной удаленной точки. Длиннофокусные объективы, наоборот, приближают задний план. Такая оптика позволяет снимать отдаленные вершины, совмещать в одном кадре разноудаленные объекты.

Исключительный интерес представляют растущие в высокогорье цветы. Применение для фотографирования цветов удлинительных колец неудобно, потому что для их установки приходится снимать объектив. Объектив «Волна-9» подходит в большинстве случаев, можно с таким же успехом использовать «Индустар-61». Из насадочных линз лучше всего линзы с фокусным расстоянием 400—600 мм.

Несколько слов об условиях освещенности при фотосъемке в горах. Наиболее интересные кадры получаются, когда солнце проходит полуденную зону, длина теней минимальна, достаточно хорошо освещены как вершины гор, так и их склоны. Хорошо прорабатывается глубина пространства и снимок сохраняет объемность. Это проявляется в пору золотой осени, когда в лесах, растущих на склонах, играют все краски лета и осени — от темно-зеленого до ярко-золотого.

Горы прекрасны всегда — в любое время года, при любой погоде и в любое время суток. Даже через несколько лет после съемки, если вы развернете экран и поставите проектор, перед вами снова заблестит бирюзовая гладь горного озера, заискрятся хрустальные капли водопада, вы услышите шум горного ветра, почувствуете запах снега и альпийских цветов. Говорят, что жить стоит ради воспоминаний, поэтому фотографируйте горы — может быть, это будут самые яркие и красивые воспоминания в вашей жизни.

Калейдоскоп

Экономичный проявитель

При выборе проявителей помимо сугубо технических характеристик (фотографическая широта, контрастность, выравнивающая и разрешающая способности) всех интересуют экономические показатели: высокая работоспособность и сохраняемость.

Известные давно рецепты проявителей обладают многими положительными качествами, но один из входящих в них компонентов — метол является наименее надежным веществом, подверженным окисляющему воздействию кислорода. Рецептурные справочники рекомендуют приготовление проявителей начинать с растворения сульфита натрия в качестве консервирующего вещества, замедляющего разложение метола в растворе проявителя. Окрашивание раствора в оранжевый цвет свидетельствует, что процесс окисления метола начался, а чем интенсивнее окрашен раствор, тем менее активен проявитель в работе. Это приводит к недопроявлению фотопленки, затягиванию процесса обработки бумаги, дает вялые тона, плохо проработанные детали изображения.

В последние годы в качестве перспективного рассматривается нетрадиционное проявляющее вещество — фенидон. Хотя впервые фенидон был изготовлен в конце XIX века, понадобилось около 70 лет, чтобы он получил признание. Фенидон — это зарегистрированное английской фирмой «Ильфорд» торговое название проявляющего вещества, растворимого в горячей воде (50°С), щелочах, водных растворах кислот, спирте, ацетоне. Фенидон — слабое проявляющее вещество, но он играет роль катализатора и в комбинации с гидрохиноном образует активные проявители аналогичные метол-гидрохиноновым. Фенидон широко применяется во всем мире в качестве заменителя метола в метол-гидрохиноновых проявителях. Он имеет ряд преимуществ:

— экономичность — расходуется в меньших количествах (в 5—10 раз);

— длительная активность, меньшая истощаемость, фенидон хорошо противостоит окисляющему воздействию кислорода и влиянию накапливающихся в проявителе бромидов;

— при увеличении времени проявления способен поднимать светочувствительность негативных фотоматериалов в 3—5 раз без значительного увеличения вуали;

— увеличивает фотографическую широту фотоматериалов;

— сохраняет зернистость фотоизображения на том же уровне, как при использовании метола;

— не вызывает раздражения кожи рук, почти не окрашивает лабораторную посуду, одежду.

Фенидон пригоден для обработки всех фотопленок, пластинок, бумаг. Отечественной промышленностью выпускается производное фенидона — метилфенидон, который более стоек к увеличению щелочности раствора проявителя и повышению его температуры.

Приводим одну из разновидностей фенидон-гидрохинонового проявителя и подкрепляющего добавка к нему, обеспечивающего стабильную активность раствора при многократном использовании. Температура раствора должна поддерживаться на уровне 22° С, а время проявления — от 8 до 20 мин. Чем дольше идет проявление пленки, тем большую светочувствительность она способна реализовать (свежую пленку чувствительностью 250 ед. ГОСТа при обработке в течение 20 мин можно экспонировать как пленку чувствительностью 1000 ед. ГОСТа). Это очень важно в условиях съемки при плохой освещенности.

В составе компенсирующего добавка отсутствует бромистый калий, так как в рабочем растворе идет накопление бромидов от проявляемых пленок, которых вполне достаточно для нормального процесса проявления.

Очередность растворения	Химические реактивы	Рабочий раствор, г	Добавок, г
1	Сульфит натрия безв.	100	100
2	Гидрохинон	5	8
3	Бура кристал.	3	9
4	Борная кислота	4	1
5	Бромистый калий	1	—
6	Фенидон (раствор в спирте)	0,2	0,3
7	Вода (30-45° С) до	1 л	1 л

Растворять вещества необходимо в порядке, указанном в таблице. Раствор сохраняет свою активность до тех пор, пока не будет в полном объеме израсходован компенсатор, добавляемый в рабочий раствор для поддержания в нем постоянного уровня.

Р. КРУПНОВ

Переходные кольца

Владельцы камер на узкую и широкую пленки имеют возможность универсально использовать свою оптику. Завод «Арсенал» (Киев) выпускает переходные кольца для применения объективов от широких камер с креплениями типа «Б» («Киев-60 TTL», «Пентакон-Сикс TTL») и типа «В» («Киев-88», «Салют») на узких камерах с байонетом типа «Н» («Киев-19»). Кольца не сохраняют автоматику действия диафрагмы, поэтому при съемке ее необходимо закрывать вручную до рабочего значения. Так как фокусировать удобнее при полностью открытой диафрагме (на значениях меньше 1:4 фокусировочные клинья затемняются), наводка на резкость должна предшествовать экспонометрическому замеру. Оба кольца имеют сменную хвостовую часть, и байонет типа «Н» на них может быть заменен резьбовым соединением 39 или 42 мм, что позволяет применять широкоугольную оптику на большинстве моделей «Зенита». Применение обоих типов колец не изменяет пределов фокусировки объективов.





Хотя использование среднеформатной сменной оптики с малоформатными фотокамерами, на первый взгляд, кажется экономически нецелесообразным, фотограф все же получает существенный выигрыш в качестве. Поле кадра малоформатной фотокамеры занимает среднюю часть поля изображения объектива, где разрешение выше, чем по краям, а влияние аберраций и виньетирования существенно снижается.

Практическое значение масштаба съемки

Масштабом съемки β называется отношение величины изображения на негативе y^1 к натуральной величине объекта y:

$$\beta = \frac{y^1}{y}.$$

Его можно выразить также через фокусное расстояние объектива f и расстояние от камеры до объекта *a:*

$$\beta = \frac{f}{1000a \cdot f}$$

(все размеры в мм).

Итак, при данном объективе (f=Const) масштаб съемки всецело определяется расстоянием до объекта. Это — первый вывод.

Каждому расстоянию от камеры до объекта соответствует вполне определенное выдвижение объектива. При наводке на бесконечность оно равно нулю, с приближением камеры к объекту возрастает, когда червячного хода объектива не хватает, используются удлинительные кольца

или растягивающийся мех. Следовательно, выдвижение объектива — это только средство наводки на резкость, масштаб съемки с его помощью изменить нельзя. Таков второй вывод.

Для сравнения размеров нескольких объектов их нужно снимать в одном масштабе, то есть одним объективом и с одного расстояния. Менять выдвижение объектива в этом случае нельзя. Примеры: индивидуальная съемка учащихся для альбома, фотографирование скульптур, цветов, монет, марок, технические и научные съемки графиков, образцов, вещественных доказательств, аэрофотосъемка.

При репродуцировании книги все страницы должны получаться в одном масштабе. По мере переворачивания страниц расстояние меняется, поправку резкости нужно выполнять не с помощью объектива, а перемещением камеры по штанге репростанка.

При макросъемках фокусировать целесообразнее перемещением объекта или камеры.

Чтобы изменить масштаб съемки (например, небольшим объектом заполнить весь кадр), нужно приблизить камеру к объекту. После этого для достижения резкости придется изменить (в нашем примере — увеличить) выдвижение объектива.

Сохранять постоянным или, наоборот, изменять масштаб съемки важно в комбинированной фотографии при изготовлении макетов, монтажей.

В. ЗИЛЬБЕРФАРБ

Не выбрасывайте ртутные элементы!

В некоторых видах отечественной фотоаппаратуры применяются ртутные батарейки типа РЦ-53, содержащие 18—30% чистой ртути. Выброшенные с обычным мусором, использованные элементы ведут к недопустимому загрязнению окружающей среды и даже отравлению живых существ. Каждый фотограф должен помнить о такой опасности. Использованные батарейки следует высылать для переработки на Никитовский ртутный комбинат. Его адрес: 338008, г. Горловка Донецкой области, ул. Вознесенского, 20. Комбинат оплачивает стоимость ртутьсодержащего сырья по действующим закупочным ценам.

Новое поколение зумов

Высокое качество современных зумов — объективов с переменным фокусным расстоянием — определило их популярность у профессионалов и любителей. Хотя зумы несколько уступают в светосиле объективам с постоянным фокусным расстоянием, благодаря высокой чувствительности пленок можно полностью перекрыть этот недостаток. Преимущества зумов очевидны — даже самый ординарный из них заменяет три-четыре объектива с разными фокусными расстояниями, причем позволяет устанавливать этот параметр бесступенчато. Таким путем достигается точная кадрировка сюжета уже в момент съемки, что существенно для работы на цветной обращаемой пленке.

В малоформатной фотографии кратность зумов не превышает 5, чего вполне достаточно по соображениям и творческим, и конструктивным. Однако уже давно в любительской кинематографии (особенно на 8-мм пленке), а затем в видеокамерах пределы изменения фокусного расстояния зум-объективов значительно расширены (почти до 16 крат). И в этой области применения зумов рождается новая концепция «многофункциональных» объективов, которая, возможно, придет и в обычную фотографию. В прошлом году эту возможность продемонстрировала фирма JVC на своем новом камкордере CR—SZ—1 (миниатюрной телевизионной камере, формат Super VHS-C). Это «стандартный» 8-кратный зум с автофокусировкой, соответствующий (в пересчете на 35-мм формат) фокусным расстояниям от 46 до 375 мм. Выдвижением первой линзы он расширяется до 10-кратного (49—512), а удаление этой линзы превращает объектив в широкоугольник (29 мм). Во всех случаях кратчайшая дистанция наводки равна 1,5 см, что соответствует положению «макро» в обычных зумах.

Кроме того, вместо первой линзы к объективу может быть присоединен новый оптический блок, получивший название «режим микроскопа» и позволяющий с расстояния 92 мм получать изображение с увеличением в 172 раза, то есть работать в микродиапазоне. Все это достигается чисто оптическими средствами, которые вполне применимы и для обычной фотоаппаратуры, важно только оценить заранее габариты и вес такой системы. На камкордере фирма использовала еще одно электронное усовершенствование — отображение на экране части изображения, образованного на приемной матрице. Эта система позволила как бы в два раза расширить «кратность» зуммирования (за счет частичной потери разрешающей способности) и довести масштаб изображения до масштаба, эквивалентного съемке с объективами, имеющими фокусное расстояние 1 м (для кадра 24×36 мм).

«Юпитер-9» с байонетом «Н»

Рациональность и простота конструкции байонета «Н» дают возможность самостоятельного изготовления его объективной части. Заменив резьбу M42×1 хвостовика объектива «Юпитер-9» 2/85 на байонет «Н», можно использовать этот объектив в камерах типа «Киев-19» и «Никон».

На время переделки оправу освобождают от оптического блока (он вывинчивается). Затем снимают дистанционное кольцо и поводковое кольцо наводки на резкость, которое держится на трех стопорных винтах.

Контур оправы объектива *1* в разрезе представлен в сечении на рис. 1 (А-А). Резьбу M42×1 собственно оправы спиливают и оправу доводят в положении «бесконечность» по размеру приблизительно 24,6 мм до удаления покрытия со всего заднего торца с обеспечением непараллельности не хуже 0,03 мм.

Материал колец *2, 4* и байонетного кольца *5* должен сочетаться с применяемым клеем. Я применял листовой стеклотекстолит СТЭФ1 и бытовой эпоксидный клей ЭДП. После склейки колец *2, 4, 5* между собой и с оправой *1* делают шесть резьбовых отверстий и устанавливают в них на клее крепящие винты *3* типоразмера M2×6 или M1, 6×6 (головка любая), которые предварительно укорачивают, чтобы они не препятствовали установке оправы в положение «бесконечность». Штифт *6* (разрез Б-Б на рис. 1) диаметром 1,5 — 2 мм длиной 3 мм устанавливают также на клее. Вместо штифта можно изготовить кольцо *4* с выступом на его месте. Головки винтов после отвердения клея можно спилить.

После зачистки наплывов клея окончательно подгоняют байонет по камере и точно намечают положение замкового отверстия ∅ 2,2 мм, что делают в последнюю очередь (рис. 2).

Для подгонки рабочего отрезка до величины 46,5 мм дистанционное кольцо под оптическим блоком заменяют на более тонкое.

А. НОВИКОВ

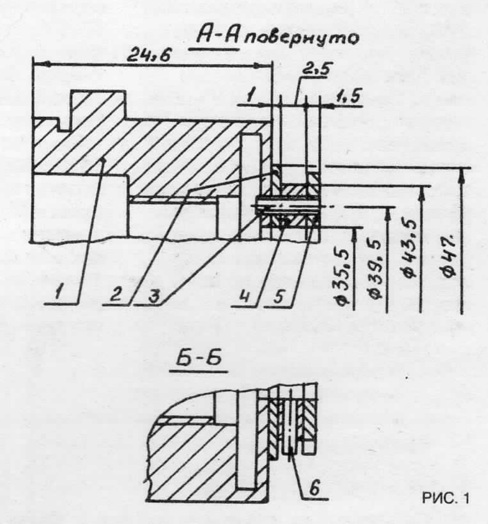


РИС. 1

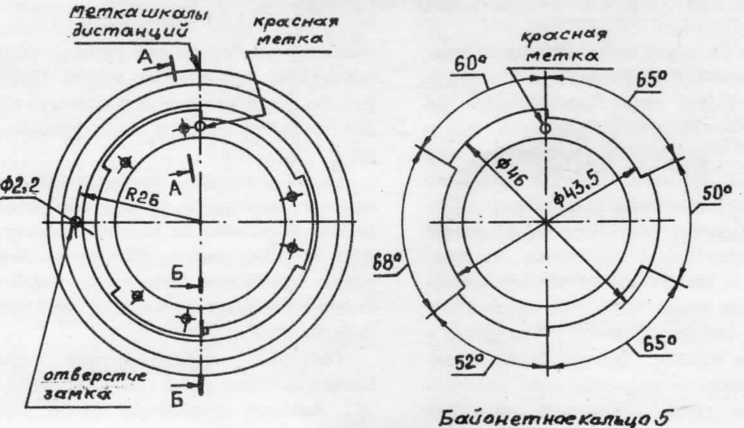


РИС. 2

Рождение малого формата

СТРАНИЧКА КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Эра малоформатной фотографии началась в 1913 году с изобретением Оскаром Барнаком камеры с размером кадра 24×36 мм.

Идея О. Барнака «маленький негатив — большие снимки» одержала блестящую победу, а созданная им малоформатная камера продолжает совершенствоваться, впитывает новейшие технические достижения фотографии сегодняшнего дня и плоды соревнования обоих ее принципов — зеркального и дальномерного.

Понятие «малый формат» в разное время имело различное содержание. Еще на ранней ступени развития фотографии делались попытки уменьшить размер фотоаппаратов и формат снимков. В одном из писем Н. Ньепс, имевший несколько камер-обскур, упоминает небольшой аппарат с размером изображения 10×10 см. В середине 30-х годов XIX века Тальбот изготовил для своих экспериментов аппарат, известный под названием «Mausefalle» («Мышеловка») размером 7,5×7,5 см с кадром 5×5 см. В 1839 году Штейнгель сделал миниатюрную по тем временам камеру с круглым форматом кадра диаметром 12 см, а в 60-е годы Берч выпустил камеру-малютку с кадром 3×3 см. На такой же формат сделал позднее свой фотоаппарат Лизеганг. Все это были скорее музейные уникумы, чем камеры для настоящей работы. В 80-х годах прошлого века малым форматом считались пластинки 13×18 см, а размер 9×12 см назывался «миниатюрным» и серьезно не воспринимался. Затем появились аппараты с размером кадра 6×9 см, и их стали называть малоформатными. Процесс миниатюризации продолжался, в 1908 году Герц выпустил камеру «Тенакс» с кадром 4,5×6 см, и постепенно этот формат получил широкое распространение.

Бурное развитие кинематографии принесло новый негативный материал — кинопленка по своим качествам превосходила светочувствительные материалы того времени. Свойства этого негативного материала существенно повлияли на конструктивные особенности и внешний вид фотокамер. Появляются камеры для перфорированной и неперфорированной кинопленки. Первые аппараты, рассчитанные для работы на кинопленке, разработаны в 1908 году в Англии (изобретатели А. Лео, П. Айдобард и К. Барадат), затем в 1913 году — во Франции (стереокамера «Хомеос» Л. Колпардо и Й. Ричарда, 27 стереопар форматом 18×24 мм), в 1915 году — в Англии («Центум фильмкамера» Д. Синклера, 10 кадров, формат 36×57 мм, неперфорированная пленка) и Германии («Миниграф» фирмы «Леви Рот», 50 кадров, формат 18×24 мм). В 1918 году была запатентована и затем выпущена в Париже камера «Септ», позволявшая производить фото- и киносъемку (формат 18×24 мм, 250 кадров, цилиндрические кассеты, съемный пружинный мотор).

В 20-е годы выбор фотоаппаратов для съемки на кинопленку заметно расширился. Большинство из них имело формат кинокадра 18×24 мм, некоторые — 24×24, 24×33, 32×41, 30×45 мм и даже несколько больший, появляются камеры и на двойной киноформат 24×36 мм.

Фотоаппарат «Турист Мульти» американца Пауля Дица (1913 год) позволял фотографировать на форматы 18×24 и 24×36 мм (800 и 400 кадров соответственно). Через десять лет формат 24×36 мм был использован в камере «Фуре» французской фирмы «Герен» и в аппаратах «Лейка» серии «0» (ноль). Впервые же формат 24×36 появился в 1913 году почти одновременно в американской камере «Турист Мульти» и прототипе «Лейки», но утвердился он в качестве стандартного размера кадра малоформатной фотографии лишь благодаря широкому распространению «Лейки».

Появление в 1925 году первой достаточно совершенной малоформатной «Лейки» было подготовлено всей историей фотографии, уровнем развития химии, оптики, кинематографии, фотопромышленности в целом. Изобретателю Оскару Барнаку удалось блестяще преодолеть имевшиеся в камере недостатки, создать принципиально новый шторный затвор и, несмотря на сложность конструкции, сделать аппарат исключительно простым в управлении. Ко всем достоинствам камеры вскоре прибавилась универсальность использования, базирующаяся на встроенном и спаренном дальномере и на применении сменной оптики со стандартным рабочим отрезком. Новый фотографический формат, сам стиль фотографии казались поначалу настолько необычны, что было даже предложение назвать эту разновидность фотографии «лейкографией». Хотя этот термин и не прижился, в нем отразилось то новое направление, которое со временем стало именоваться малоформатной фотографией.

Технические средства светописи и фотографическая практика — неразрывные и взаимозависящие элементы фотоискусства. Малоформатная камера не только освободила фотографа и объект съемки от неподвижности, обусловленной уровнем развития фототехники, но, благодаря оперативности и компактности, позволила вести съемки в гуще событий, динамично. Настала пора «живой», моментальной фотографии, а малоформатный аппарат стал основным средством профессионального репортажа. Аппаратура для 35-мм перфорированной пленки занимает по объемам производства господствующее положение на фотографическом рынке, а количество сделанных ею снимков (проходящих через централизованную обработку и печать) измеряется в мире десятками миллиардов в год.

Б. КУЧЕРЕНКО

Конверсионные фильтры в черно-белой фотографии

Голубые фильтры типа «Кодак» серия 80 предназначены для повышения цветовой температуры ламп накаливания до характеристик среднего дневного света (5500 К). С помощью этих фильтров можно вести съемку на пленках для дневного света при искусственном освещении.

Есть и другие варианты применения фильтров этой серии. Наиболее плотный фильтр (80 А) вполне заменяет при черно-белой съемке синие фильтры, предназначенные для высветления голубого цвета и притемнения желтого. В портретной и пейзажной съемках — подчеркивает светлый тон голубых глаз, правильно передает яркость губ, выделяет дымку, усиливает тональную перспективу кадра. При репродуцировании желтых или красных оригиналов на белом и синем фоне фильтры повышают контраст.

Если плотность фильтра 80 А оказывается чрезмерной, легко подобрать подходящее значение из конверсионных фильтров типа «Кодак» от 80 В до 82. Комплект таких фильтров является значительно более гибким инструментом, чем стандартный голубой фильтр Г-1, 4.×

Голубые конверсионные фильтры выпускаются и у нас (см. «Ф», 1992, № 11-12), поэтому подобрать такой комплект достаточно просто. Полезными в черно-белой фотографии могут быть не только синие, но и «янтарные» конверсионные фильтры с положительным сдвигом по шкале мирекс («Ф», 1992, № 5—6). Они заменяют обычные желтые светофильтры различной плотности (Ж-1,4×, Ж-2×), а также дают любые промежуточные по тонопередаче варианты, обычно получаемые с помощью желтых и оранжевых фильтров.

А. ВАСИЛЕВИЧ

Портрет любимой

Ее лицо, глядящее с фотопортрета, заставляет думать о несовершенстве вашего мастерства, невозможности передать все очарование оригинала. Поэтому в порыве вдохновения вы начинаете творческие эксперименты на всех стадиях работы с фототехникой и фотопроцессами.

Цель единственная: выявить и запечатлеть то настроение, которое привносит в мир лишь она. Не думать о том, что все уже снято-переснято множество раз. Ведь она — единственная! Это — ключ к успеху, шанс сделать свой наилучший кадр. Важно определить направление поиска. На пути к цели проверяется твердость вашего характера, упорство, серьезность намерений и, наконец, любовь... не только к фотографии!

Необходимо сначала отснять одну-две пленки для изучения фотогеничности — особенности ее лица, выигрышных ракурсов и точек съемки. Отпечатав контактные снимки со всех кадров пленки, оцените через лупу наилучший вариант. Это поможет избежать явных промахов. Варианты, которые не устраивают вас, — повод для раздумий, анализа и совершенствования в фотографии. Не спешите выбрасывать нелучшие кадры, возможно, некоторые из них подскажут неожиданные решения.

В большой степени вопрос «как снимать?» определяется вопросом «где?». Хуже, если вопрос «где?» подменяет все остальное, ведь на одной экзотике не выедешь! Среди необычной броскости фона, яркого нагромождения эффектных композиций и вычурности нарядов не затеряется ли ваша любимая? Более плодотворным будет путь, где каждая модель или прием съемки будет направлен на выявление индивидуальности портретируемой.

В любом случае, который покажется интересным, необходимо нажимать на кнопку спуска, не забывая о выбранном вами направлении поиска. В одной и той же ситуации можно многое: телеобъективом отделить фигуру от фона, выхватить из окружения, и получить портрет в динамике или статике. Используя нормальный или широкоугольный объектив, проявить взаимосвязь и отношения с окружающими и получить жанровый портрет. Эти типичные ситуации дают самый широкий простор для применения разнообразных фотографических приемов.



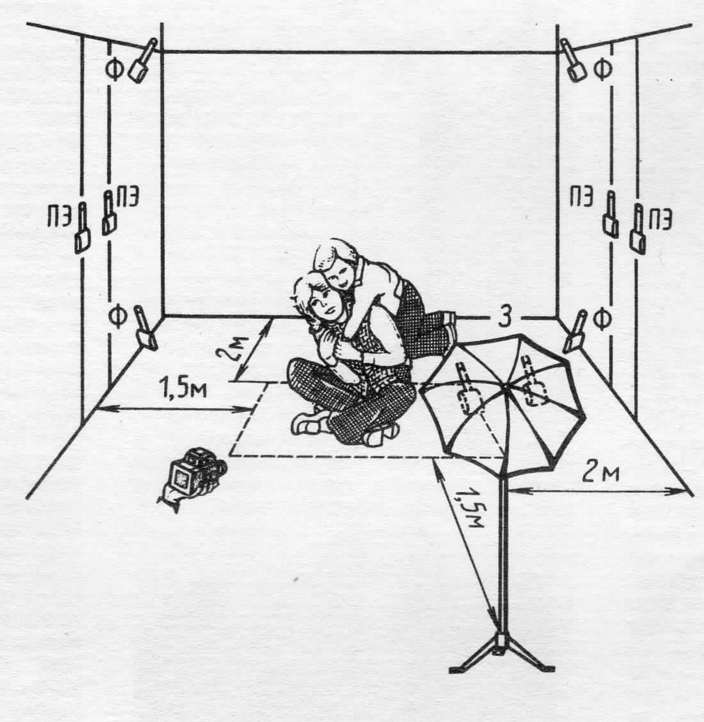


ФОТО АВТОРА

Всегда вызывают интерес снимки, сделанные в лирическом или романтическом ключе. Размытые контурные линии по всему полю или его частям придают изображению пластичность, своеобразное настроение. Для их исполнения используются при съемке или печати всевозможные смягчающие насадки или фильтры. Капрон и полиэтилен с прорезями, вазелин на стекле и их всевозможные комбинации — все это требует предварительной экспериментальной подготовки. Наконец, мягкорисующая оптика — монокли, старые объективы, линзы...

При съемке в лирическом стиле совсем не обязательно ориентироваться только на приемы наших дедов. Мягкость изображения не тождественна его нерезкости, и в работах высокого класса вполне уместны такие современные приспособления, как туманные или диффузные фильтры, насадки «мягкого фокуса» (см. «Ф», 1993, № 1—2; 1992, № 11—12), а также выпускаемые за рубежом специальные «софт-фокус» объективы. Последние представляют собой специально рассчитанные оптические системы с регулируемой величиной остаточной сферической аберрации.

Важным условием для достижения успеха является создание благоприятной психологической ситуации во время съемки.

При съемке использовалась линза-монокль с f=190 мм, без диафрагмы Д 3,5; выдержка 250 с. Пленка «Орвохром UT-18» узкая, 35 мм, обработана в проявителе «Диахром» по стандартной таблице.

Е. ШВЕД

Вячеслав Федай «Зенит-АПК» — первые впечатления

О разработках на Красногорском механическом заводе нового поколения фотокамер типа «Зенит» серии «А» мы уже рассказывали («СФ», 1990, № 5). Первые десять экземпляров камеры «Зенит-АП» этой серии были изготовлены в 1989 году. Заводу понадобилось три года, чтобы подготовить серийное производство этой новинки. В апреле этого года «Зенит-АПК» появился в продаже. Модель «АП» будет выпускаться в двух вариантах: «Зенит-АПМ», оснащенный затвором типа ФЗЛ-84У (СФ», 1989, № 2; 1990, № 5), и «Зенит-АПК» (фото 1) с затвором типа ЕМ-578ММ (фото 2, 3) производства фирмы «Копал» (Япония). Этот электронноуправляемый затвор обеспечивает отработку выдержек в диапазоне от 1 до 1/2000 с и имеет ресурс 35—40 тысяч срабатываний. Затвор ФЗЛ-84У, обеспечивая аналогичные технические характеристики, несколько уступает «Копалу» по ресурсу. Две камеры «Зенит-АПК» интенсивно испытывали в практических условиях съемки в течение двух месяцев, они работали безотказно.

Дизайн камеры «Зенит-АПК» практически оставлен без изменений. Форма корпуса с эргономическим выступом, в котором расположены элементы питания, способствует ее устойчивому положению при съемке, что обеспечивает получение резких негативов.

Камера представляет собой однообъективную малоформатную «зеркалку» с автоматическим и полуавтоматическим режимами работы. В автоматическом режиме выдержки отрабатываются бесступенчато от 1 до 1/2000 с, в зависимости от заранее установленных значений диафрагмы и светочувствительности пленки. При работе в полуавтоматическом режиме фотограф имеет возможность устанавливать дискретные значения стандартного ряда выдержек в диапазоне 1—1/2000 с, экспозиция в этом случае определяется изменением значений диафрагмы при заранее установленной чувствительности пленки. Разумеется, можно задаваться значением диафрагмы, меняя экспозицию путем изменения выдержек.

Экспонометрическое устройство обеспечивает индикацию на табло, расположенном в поле зрения фокусировочного экрана, по трем светодиодам: красный верхний — «света много», красный нижний — «света мало», зеленый средний — правильная экспозиция. Непрерывное свечение зеленого светодиода свидетельствует о том, что отрабатываемая в автоматическом режиме или установленная в полуавтоматическом режиме выдержка находится в пределах 1/30—1/2000 с, мигание этого светодиода указывает, что выдержка находится в пределах от 1/30 до 1 с. Экспозиционные параметры при этом определяются с точностью до 1/3 ступени экспозиции. Определение экспозиционных параметров производится по интегральной яркости объекта съемки. Отбор света для экспонометрического устройства по системе TTL осуществляется двумя светоприемниками, расположенными за окулярной гранью пентапризмы. Такая схема размещения светоприемников ЭУ не уменьшает яркости изображения на фокусировочном экране и обеспечивает частично-интегральный замер света с преимущественной ролью центральной части кадра (до 60%). Экспонометрическое устройство в автоматическом режиме подбирает по суммарной яркости объекта значение выдержки, обеспечивающее оптимальное экспонирование пленки в пределах экспозиционных чисел 4—19 EV (при относительном отверстии 1:1,9 и чувствительности пленки 100 ГОСТ/ISO). В пределах этой зоны погрешность не превышает ±0,5 ступени экспозиции, что соответствует техническим условиям на фотокамеры этого класса. Следует иметь в виду, что в связи с ограниченным диапазоном работы экспонометрического устройства, обусловленным техническими параметрами светоприемника и системой измерения света за объективом, во время съемки в условиях низкой освещенности измерения будут достоверны только при свечении зеленого индикатора на табло. При сигналах «треугольники» правильность экспозиции не гарантируется.



ФОТО 1

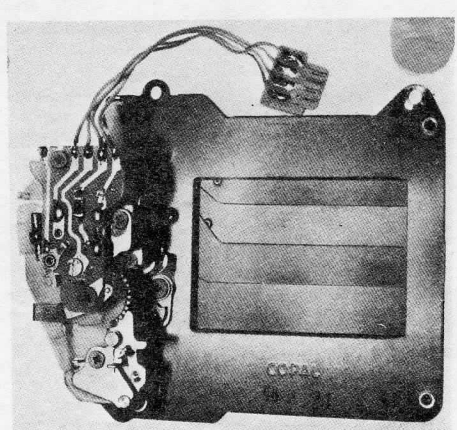


ФОТО 2

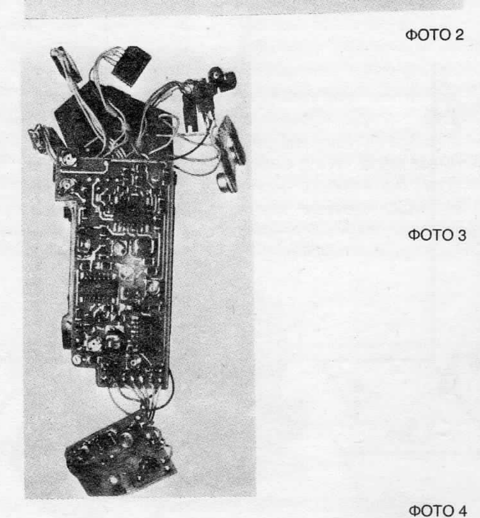
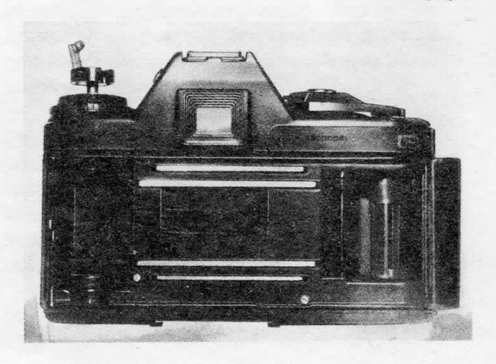


ФОТО 3

ФОТО 4



В автоматическом режиме отработка выдержки выполняется в диапазоне от 1 до 1/2000 с в зависимости от предварительно установленных значений диафрагмы и светочувствительности пленки, которые вводятся в экспонометрическое устройство камеры. Ввод чувствительности может производиться в пределах 25—1600 ГОСТ/ISO через 1/3 ступени. Предусмотрена возможность ввода поправок экспозиции в пределах ±2 ступени для средних значений светочувствительности пленки. Погрешность ввода поправок не превышает ±0,3 ступени. При крайних значениях светочувствительности пленки максимально возможные поправки следующие: 1600 ед. ГОСТа — плюс 2 ступени; 800 ед. ГОСТа — плюс 2 ступени и минус 1 ступень; 50 ед. ГОСТа — плюс 1 и минус 2 ступени; 25 ед. ГОСТа — минус 2 ступени.

Детали электрической схемы блоков экспонометрического устройства и электронного управления затвором смонтированы на печатной плате, которая крепится на боковой стенке механизма зеркала (фото 3) и соединяется с исполнительными элементами схемы посредством разъемов, что создает высокую технологичность при монтаже и ремонте камеры. Питание электросхемы осуществляется от источника напряжения 6 В. Это могут быть четыре элемента типа РЦ-53 или литиевая батарея типа 2 Блик-1 напряжением 6 В, которую целесообразно использовать в холодное время года, так как она сохраняет работоспособность до температуры −25° С. В отличие от фотокамеры «Зенит-АМ» конструкцией «Зенита-АПК» не предусмотрена механическая отработка выдержек «В» и «Х», что, безусловно, повысило надежность камеры в целом, однако несколько снизило ее эксплуатационные возможности.

Выдержки устанавливаются диском со шкалой, оцифрованной значениями стандартного ряда от 1 до 2000, переключение на автоматический режим производится этим же диском на индекс «А» (между цифрами 1 и 2000, фото 8). Над диском скоро-



ФОТО 5

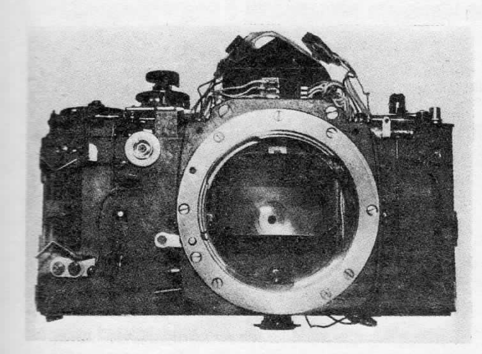


ФОТО 6

стей затвора находится головка ввода значений чувствительности пленки (25—16000 ед. ГОСТа) и коррекции экспозиции в автоматическом режиме в пределах ±2EV. Барабаном, находящимся на традиционном месте головки выдержек, производится переключение рода работы: «L» — блокировка спусковой кнопки, расположенной в центре переключателя рода работы, предотвращает случайный спуск затвора; «Е» — автоматический и полуавтоматический режимы, «В» — продолжительная выдержка «от руки». При необходимости съемки с электронной вспышкой (ФЭЛ) ее можно подключать к центральному синхроконтакту или к розетке кабельного присоединения. Полное открытие затвора на выдержке 1/125 с позволяет использовать вспышку на этой скорости, а также на любых других выдержках длительнее 1/125 с.

Камера оснащена механизмом отключения транспортировки пленки, что дает возможность любителям комбинированной и трюковой съемки делать многократную экспозицию на один кадр. Отключение производится нажатием клавиши с индексом «ПЭ» (повторная экспозиция) — фото 4. Срабатывание затвора происходит после замыкания пусковых электроцепей электронной схемы, которое осуществляется легким нажатием спусковой кнопки. Этот способ позволил ввести дистанционный спуск затвора при подключении кабеля любой длины к разъему, находящемуся на передней панели камеры под декоративной заглушкой (фото 1, 5). Литиевые батареи (6 В) позволяют обойтись без выносного питания, для подключения которого предполагалось использовать указанный разъем.

Существенные изменения произошли в конструкции корпуса камеры. Если первоначально он выполнялся единой деталью, то теперь передняя стенка корпуса, на которой смонтирован байонет, а также закреплен механизм зеркала и блок видоискателя, стала съемной (фото 6). Такое конструкторское решение, наряду с наличием разъемов электроцепей, позволило легко и быстро производить монтаж камеры из заранее собранных блоков отдельных механизмов. Следует заметить, что затворы ФЗЛ-84У и «Копал» полностью взаимозаменяемы, что дает возможность после выработки ресурса или поломки затвора продлить жизнь камеры с затвором ФЗЛ-84У. Высокая точность литья под давлением корпуса камеры и передней его съемной стенки обеспечивает стабильное сохранение рабочего отрезка. Корпус камеры облицован (как принято сейчас в мировом фотоаппаратостроении) передней декоративной панелью, изготовленной из специальных ударопрочных марок пластмассы, задней откидывающейся крышкой, верхним и нижним щитками из такой же пластмассы. Карман для различных памятных вкладок находится на нижней крышке (фото 7).

В этой модели разработчики, наконец, «перевернули» фокусировочный экран, убрав таким образом «назойливые» кольца линзы Френеля под матовую поверхность экрана, что значительно облегчило визирование и фокусировку по всему полю фокусировочного экрана, особенно при съемке телеобъективами.

«Зенит-АПК» комплектуется новым высококачественным, уже хорошо себя зарекомендовавшим объективом «МС Зенитар-К» 1,9/50. Оптическая схема объектива состоит из шести линз в четырех компонентах. Фокусное расстояние 52 мм, угол поля зрения (по диагонали кадра) 45°. Разрешающая способность согласно ТУ в центре поля не менее 48 мм$^{-1}$, по краям не менее 30 мм$^{-1}$. Коэффициент светопропускания 0,90, а формула цветности объектива 11—0—0. Фокусировка производится от 0,45 м до бесконечности. Объектив и камера оснащены байонетным присоединением типа «К» с рабочим отрезком 45,5 мм. Это позволяет использовать все ранее выпускавшиеся объективы с резьбовым присоединением М42×1 с помощью специального переходного кольца, которое входит в комплект камеры. При установке объектива с переходным кольцом происходит автоматическое переключение экспонометрического устройства на работу в режиме рабочей диафрагмы.

Первые впечатления от работы с камерой подтверждают ее широкие возможности для выполнения разносторонних творческих замыслов опытных фотолюбителей и профессионалов. Возможность свободного выбора выдержек позволяет уверенно вести съемку быстро движущихся объектов, а также применять длиннофокусные телеобъективы.

Однако приходится, к сожалению, сделать некоторые замечания. Жаль, что камера лишилась автоспуска, хотя наличие дистанционного спуска в какой-то мере компенсирует его отсутствие. Для более удобной работы с диском выдержек следовало бы увеличить его высоту на 2—3 мм, а также выделить другим цветом цифры 125 — выдержки, на которой, как правило, проводятся съемки со вспышкой. Камера имеет достаточно современный дизайн и привлекательный внешний вид. Но оправа



ФОТО 7

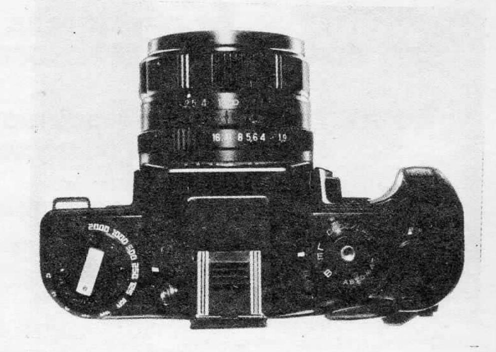


ФОТО 8

объектива выглядит несколько старомодной и непрактичной.

Как уже отмечалось ранее, КМЗ желательно было бы разрабатывать фотографическую систему, как это делают все зарубежные фирмы, а не только камеру. Известно, что даже самая современная «зеркалка» без набора принадлежностей и сменной оптики не позволяет в полной мере реализовать все ее технические возможности. Фотокамера такого класса, как «Зенит-АПК», рассчитана на опытных фотолюбителей и профессионалов, поэтому к ней хорошо было бы иметь хотя бы минимум принадлежностей: комплект удлинительных колец с механизмом передачи значений диафрагмы в экспонометрическое устройство камеры, угловой видоискатель, 2—3 типа фокусировочных экранов с различными фокусировочными элементами для выполнения различных фоторабот, двукратный телеконвертер, хороший наглазник, диоптрийные линзы окуляра для коррекции зрения фотографа, приставной моторный привод.

Хотя аналогичные по техническому уровню камеры производились зарубежными фирмами еще в конце семидесятых годов, необходимо поздравить заводчан, освоивших впервые в стране выпуск камеры такого класса.




**ОТ ОРИГИНАЛА
ДО ФОТО И ТИПОГРАФСКОГО ОТПЕЧАТКА**

АО АУТОПАН Сервис гарантирует сервисное обслуживание оборудования:

Профессиональные фотокамеры,
оборудование для фотостудий любых размеров

HENSEL®

фотолабораторное оборудование, фотоувеличители,
фотопринадлежности

teufel Homrich hama® durst

фотопроцессоры для черно-белых
и цветных фотоматериалов




компактные фотолаборатории и минилабы

GRETAG

PostScript-фотонаборные автоматы
(новые и восстановленные на заводе в Германии с гарантией)

MANNESMANN scan graphic

PostScript-процессоры (РИПы)

ADOBE – MANNESMANN ScanGraphic – Dana RIP

плоские сканеры для цветоделения
любых типов оригиналов

MANNESMANN scan graphic

настольные барабанные сканеры высокого разрешения
для настольных издательских систем,
рабочие станции для полнополосной цветной верстки

MANNESMANN scan graphic

Формное и пробопечатное оборудование,
программное обеспечение
для настольных издательских систем,
издательские системы «под ключ» !

АО АУТОПАН Сервис,
Москва 101425, ул. Петровка 22, стр. 1
телефоны для справок (095) 923-94-96, (095) 928-75-01,
телефакс (095) 928-71-05, телекс 413739 autp su

КРАСНОГОРСКИЙ МЕХАНИЧЕСКИЙ ЗАВОД



Гарантийная мастерская Красногорского механического завода в целях расширения услуг населению принимает на платное техобслуживание и ремонт кинофотоаппаратуру серийного производства после окончания гарантийного срока эксплуатации: «Зенит-TTL», «Зенит-18», «Зенит-19», «Кварц-8XL», «Красногорск», «Зенит-автомат» и другие модели кино- и фотоаппаратов и объективов при индивидуальном осмотре. Мастерская принимает кинофотоаппаратуру в ремонт и почтовыми отправлениями ценными посылками с подтверждением оплаты за ремонт.

АДРЕС МАСТЕРСКОЙ:

143400, г. Красногорск-7 Московской области, Красногорский механический завод.

ПРОЕЗД:
метро «Тушинская», далее автобусом 542 до остановки «Дворец культуры «Подмосковье» (ул. Ленина, 56) или электропоездом Рижского направления до станции «Павшино», далее автобусами 525, 527, 545 до остановки «Дворец культуры «Подмосковье».

Телефоны для справок: 561-30-09, 563-80-94.

ГАРАНТИЙНО-РЕМОНТНЫЙ ОТДЕЛ КМЗ

ФОТОКОНТАКТЫ



● РАЗНОЕ

Предлагаю всем желающим консультации по фотохимии и технологии фотопроцессов, подбор рецептуры по требованию и желанию заказчика. Оплата предварительная почтовым переводом, независимо от сложности вопроса и информации — 25 рублей.
656056, Барнаул, Комсомольский пр-т, 35, кв. 12. Будько Ю. В.

Произвожу сложный ремонт и диагностику импортных фотоаппаратов, фотовспышек; изготавливаю всевозможные детали к затворам, объективам. Предпочтительная оплата фотоаппаратами «Поляроид 180—195», ФТ-2, 3, 6; «Горизонт», «Нарцисс», «Спутник», «Спорт»; копиями «Лейки» (только импортными). Возможна покупка или обмен.
115580, Москва, Задонский пр., 14, корп. 2, кв. 176. Чернышев Ю. С.

Фотокорреспондент предлагает сделать рекламу вашей фирмы, выполняет любые виды фотосъемок для предприятий и частных лиц.
196210, Санкт-Петербург, а/я 4, Юрий Владимирович.

Фотографам и организациям консультации по зарубежной фототехнике, лабораторному и осветительному оборудованию, контакты с поставщиками, составление спецификаций, сервис осветителей «Бронколор».
Тел.: (095) 207-80-98 Владимир Анцев, член Королевского фотографического общества Великобритании и Международной ассоциации фотомаркетинга (США).

Дайджест зарубежной фотопрессы

Модернизированный «Теле-Эльмар»

Заслуживает внимания усовершенствованный фирмой «Лейка» компактный объектив «Теле-Эльмар М» 4/135 для дальномерной фотокамеры «Лейка М». Новшество заключается в том, что в конструкцию объектива введен специальный элемент, который обеспечивает равномерность освещенности по полю изображения и цветокоррекцию. Коррекция обеспечивает отсутствие комы при фокусировке до 1,5 м. При открытой диафрагме контраст удовлетворителен и улучшается по краям поля при закрытии диафрагмы.

Новая бумага «Кодак»

Фирма «Кодак» сообщила о выпуске новой профессиональной фотобумаги среднего контраста «Эктамакс RA». Эта бумага предназначена для получения черно-белых отпечатков с цветных негативов; обработка — по процессу «RA-4». Наличие дополнительных ступеней контрастности расширяет возможности применения фотобумаги. При ее одновременной обработке с бумагой «Эктаколор» не требуется никакого специального контроля. Теперь лаборатории получили возможность сочетать цветную и черно-белую печать, используя одно и то же оборудование.

ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «БРИТИШ ФОТОГРАФИ»

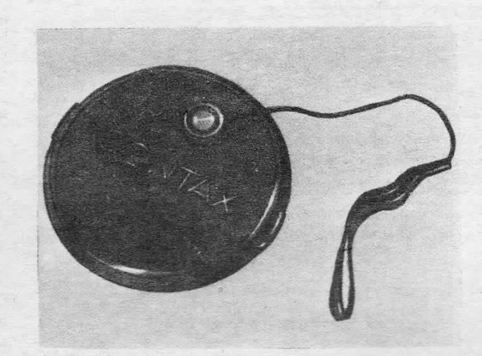
Тестер для батареек

В каком состоянии батарейка вашей камеры? В полной форме или требуется ее замена? Этот маленький тестер для батареек немедленно сообщит нужные сведения благодаря трем диодам, которые информируют о точном состоянии источника: высокое, среднее, слабое (требуется замена). Этот тестер очень компактен и может служить брелоком для ключей. Он подходит ко всем источникам до 1,5 В, а также к батарейкам 9 В, тип Е9. Этим тестером нельзя проверять батарейки с промежуточным напряжением, он не годится и для источников, используемых на камерах последних моделей, в которых поставлены свои, чисто интегральные тестеры. Удобно использовать тестер при проверке фотовспышек — сразу видно, требует ли перезарядки ваша аппаратура.



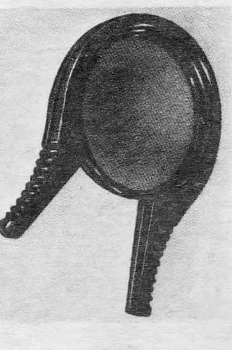
Крепление крышки объектива

Крышки объектива больше не потеряются благодаря этому приспособлению. Оно скрепляет крышку и объектив, который вы используете на своей фотокамере.



Щипцы для светофильтров

Случается, что заедает резьбу светофильтра и он не отвинчивается. Вам помогут эти специальные щипцы, которые облегчают демонтаж самых непокорных фильтров. Фильтры, скрепленные по два, отделяются от объектива за один раз, одним движением.



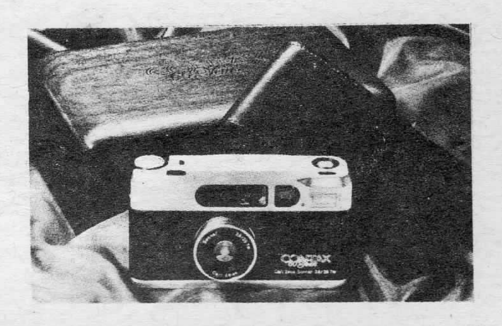
Мини-проектор

Хотя этот проектор очень компактен, тем не менее он имеет экран размером 50×60 мм, что гарантирует удобство при просмотре. Проектор питается от двух батареек по 1,5 В, что обеспечивает длительную автономность его работы. Лампа проектора зажигается только в момент введения диапозитива. Проектор — отличный помощник для контроля качества слайдов вдали от лаборатории.

ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «ШАССЕР Д'ИМАЖ»

Юбилеи, юбилеи...

Отмечая шестидесятилетие марки «Контакс», японская фирма «Куочера» предлагает две новинки с оптикой Цейсс.



Сочетание «Цейсс» — «Контакс» всегда привлекало внимание фотографов. Первая новинка — механическая зеркальная фотокамера «S 2». Самая обычная, но отделанная титановым покрытием, камера предназначена для людей состоятельных. Вторая новинка — «Т 2» — тоже престижный вариант, выполненный с позолоченным покрытием и получивший европейскую награду «Компактная фотокамера 91/92 года». Камера имеет объектив «Карл Цейсс Зоннар» 2,8/38, систему автофокусировки, центральный затвор, встроенную вспышку с поправкой на «красный глаз», моторную протяжку и обратную перемотку пленки, счетчик кадров на жидких кристаллах.

Сколько лет живет снимок?

Фирма «Коника» обещала своим покупателям, что отпечатки, сделанные на ее бумаге, сохранятся в течение 100 лет. Появление новой бумаги фирмы — «А 5» — обещанный срок удваивает. В результате проведения сложных тестов в условиях высокой температуры и влажности специалисты выяснили, что процесс обесцвечивания и пожелтения основы новой фотобумаги замедлен в два раза.

ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «РЕФЛЕКС»

Магазин, рынок, аукцион

Союз фотохудожников России провел первый аукцион фотоаппаратов и фотографий. Что принципиально нового вносит аукцион в отношения между продавцом и покупателем? Как аукционы могут повлиять на перемещение коллекционных фотографических материалов — об этом размышления автора статьи, одного из тех, кто проводил аукцион.

Участники аукциона — москвичи и гости из Нижнего Новгорода, Санкт-Петербурга, Астрахани, Уфы, Саратова, Вологды — представили различные экспонаты. Среди них — фотоаппараты «Горизонт», «Киев-88», «Киев-6С», «Москва-5», «Спутник», «Турист», «Лейка», «ФЭД» старого образца, «Роллейфлекс» (4,5×4,5), «Фолдинг покет 3А» («Кодак»), «Зоркий-4», «Зенит-4», камеры типа ФКД 13×18, ретушерский станок, старинный фотоувеличитель 9×12 см, работы мастеров фоторепортажа и фотохудожников.

Процессы социально-экономических преобразований вынудили наших сограждан искать способы приработка, многие продают то, без чего могут прожить: антиквариат, картины, книги. В торговый оборот поступает больше, чем раньше, старинных вещей, и среди них немало антикварных, коллекционных, музейных. Это и предопределило появление новой формы торговли — аукциона.

С развитием кооперативных предприятий индивидуальной трудовой деятельности, частной торговли, различных форм бизнеса появились люди, владеющие сравнительно большими суммами денег.

Возрождается коллекционирование редких книг, картин, предметов антиквариата как надежного способа вложения капитала. Однако рост цен заставляет коллекционеров с малым достатком сузить сферу своих интересов, отказаться от пополнения коллекции, а порой — и расстаться с собранным.

Возрастающий спрос на старинную фотоаппаратуру и фотоснимки не могут удовлетворить комиссионные магазины и рынки. Они не дают гарантии получения за экспонат суммы, близкой к его истинной сегодняшней цене. Если же в течение контрольного срока не находится покупатель, то, в соответствии с правилами комиссионной торговли, цена на товар снижается.

Для коллекционеров, прибывших из-за рубежа, незнание языка, сравнительно короткий срок пребывания оставляют мало надежд на значительные приобретения. Некоторые имеют в нашей стране своих уполномоченных, и они приобретают заранее что-то подходящее. Таким способом коллекционерами из США, Германии, Франции за последние два-три года в Москве было скуплено большое число фотопроизведений в авторском исполнении мастеров, работавших в первой половине века. Многое приобреталось часто за бесценок и у родственников, унаследовавших архивы.

Проявляется еще одна тенденция. На рекламных страницах газет и журналов публикуются объявления одного содержания: «Куплю фотоаппараты «Горизонт», «ФТ-2», «Лейка», «Бельпласка». Хотя указаны одни и те же номера телефонов, не считайте, что это невезучие покупатели, которые годами не могут приобрести желаемое. Это посредники, имеющие выход на западные рынки, они упрощают акт купли-продажи для иностранцев и состоятельных соотечественников.

Стремление иностранцев приобрести аппаратуру объясняется тем, что цены на нее у нас более чем льготные. Даже после значительного подъема цен на коллекционную аппаратуру в рублях их долларовый эквивалент не пугает иностранцев: цены на предметы искусства и коллекционирование ниже зарубежных порой в 10 раз. Немногие наши коллекционеры, желая сохранить предметы фотографии в отечестве, не идут на торговые контакты с иностранцами, большинство же сограждан готовы продать собранное за доллары.

Мы начинаем расплачиваться и фондами культуры. Нечто подобное в России уже происходило в 20—30 годы: за счет распродажи художественных ценностей из государственных музеев, из фондов, состоявших из реквизированного у церквей и состоятельных коллекционеров, закупались станки и тракторы у индустриального Запада. Сейчас на нашем внутреннем торговом пространстве намечается два потока товаров. С Запада и Востока, наконец-то, стали поступать современные фотографические товары. Их цены складываются из торговой цены страны-изготовителя плюс транспортные расходы, торговая надбавка — в итоге они выше зарубежных. Из России за рубеж уходят художественные ценности, коллекционная аппаратура по ценам, заведомо ниже зарубежных. Остановить дешевую распродажу коллекционных фондов России в состоянии только полноценная экономика, которая дает людям возможность думать и о пище духовной.

Чем же аукционная форма торговли привлекательнее для продавца и покупателя? На аукцион, как правило, не выставляют то, что можно свободно приобрести в государственных и частных магазинах. Здесь товар, за который надеются получить возможно высокую цену: вещи редкие, коллекционные, экспонаты с уникальными свойствами, оценить которые могут только покупатели-знатоки. На них-то и рассчитаны аукционы.

Для сдатчика вещи аукцион представляет то преимущество, что стартовая цена товара установливается в расчете на более высокий предел, чем в комиссионном магазине. Очень важно, что продажная цена вещи образуется в результате соревнования между покупателями. В итоге эта сумма превышает стартовую цену.

За аукционной формой торговли большое будущее. Важным условием для ее развития является осведомленность продавца и покупателя о предстоящем месте и времени встречи. Реклама о проведении аукционов, их периодичность, демократичность акта продажи, возможность получить деньги сразу же после продажи вещи (удержание — 20% в пользу устроителей аукциона), а главное — на аукцион представляются раритетные, явно коллекционные вещи — вот основные положительные факторы. В успехе аукциона заинтересованы все участники акта купли-продажи: сдатчики, аукционеры и покупатели. Хотя для покупателей стоимость приобретаемого на аукционе чаще всего выше комиссионной и рыночной — это компенсирует предварительная экспертная оценка вещи, возможность получить консультацию о ее состоянии, степени уникальности.

Подведем итоги первого аукциона. Было сдано 25 фотоаппаратов, из них продано 5 на сумму 135000 рублей (фотоаппарат «Горизонт» — 72000 рублей); из 10 принадлежностей проданы 4 на сумму 14000 рублей; книг продано на сумму 14000 рублей; фотографий и фотоальбомов — на 7000 рублей. Все фотоаппараты, принадлежности и фотоальбомы были проданы по стартовой цене, конкуренция состоялась за покупку книг.

Выводы:

нежелательно оценивать вещи по самой верхней планке, реже придется играть на понижение цены;

успех аукциона зависит от контингента покупателей, поэтому необходима заблаговременная и широковещательная рекламная кампания;

организаторам аукциона необходимо продумать все детали (договор о сдаче вещи на аукцион, предаукционное хранение вещей, номера лотов с характеристиками продаваемых вещей и др.).

Л. КУРСКИЙ

Репродуцирование микрофишей

Размножение печатной информации на микрофишах (плоских пленках форматом 10,5×14,8 см) получило массовое распространение. На такой карточке размещается до 96 кадров размером 8×12 мм, каждый из которых соответствует одной странице оригинала.

Кадры на микрофишах располагаются построчно, обычно 7 строк по 14 кадров в каждой, оригинал уменьшается при пересъемке почти в 30 раз. Работа с микрофишами требует наличия оптических систем с высокой разрешающей способностью и увеличениями порядка 25—30. Кроме того, должно быть предусмотрено достаточно прецизионное перемещение всей карты микрофишей по двум взаимно перпендикулярным направлениям, чтобы иметь возможность выводить на оптическую ось системы последовательно, кадр за кадром. Это очень важно, так как существующие аппараты для увеличения изображений форматом 9×12 см (например, профессиональные увеличители) не обладают необходимой разрешающей способностью.

Для фотолюбителей более рационально работать с традиционными микрофильмами на 35-мм пленке. Эти кадры при необходимости легко отпечатать в нужном масштабе, просмотреть через обычный увеличитель или воспользоваться широко распространенными читающими аппаратами типа «Микрофот». Для этого необходимо с нужных кадров или со всей площади микрофиши получить негативы стандартного формата 24×36 мм на 35-мм пленке.

Чтение текстового материала на микрофише наиболее просто осуществить через обычный микроскоп с увеличением от 20 до 50 раз. Лучше использовать бинокулярные или стереоскопические модели, например биологический микроскоп МБИ-3 с бинокулярной насадкой и наиболее слабой оптикой (объектив 5$^{\times}$, окуляр 5$^{\times}$) или же стереомикроскоп «Карл Цейсс Йена», модель SM—XX в положении 16—25-кратного увеличения.

budget and the constraints of Phase I. This approach has been dictated by two factors: 1) in contrast to the lack of systematic data regarding utility attitudes, a large amount of data regarding relevant consumer attitudes is already in existence; 2) premature attempts to assessing possible consumer reaction to theoretically possible technological developments could well be not only not helpful, but actually misleading (as illustrated by the portable garbage disposal fiasco described in Section 7:3).

ДВАДЦАТИПЯТИКРАТНОЕ УВЕЛИЧЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ С МИКРОФИШИ

Такое репродуцирование представляет собой пересъемку мелкого объекта с трехкратным увеличением для перехода от кадра 8×12 мм к кадру 24×36 мм (фотомакросъемка в масштабе 3:1). Базовые особенности такой съемки заключаются в том, что в первую очередь требуется значительное выдвижение объектива для наводки на резкость. Наиболее удобно осуществлять макросъемку однообъективными зеркальными камерами типа «Зенит», которые позволяют кадрировать и фокусировать изображение независимо от расстояния до оригинала, непосредственно по матовому стеклу видоискателя. Необходимое выдвижение объектива обеспечивается переходными кольцами или приставкой с мехом.

Для обычных съемок (в том числе и макросъемок) малоформатными аппаратами максимальная величина кружка рассеяния принимается равной 0,033 мм. Соответствующая глубина резкости для различных относительных отверстий указана в таблице.

Обращаем внимание на очень малые значения этого параметра для масштаба 3:1. Даже для самых малых относительных отверстий он не превышает 0,5 мм. По существу, никакой «глубины резкости» при такой съемке нет вообще, и дело спасает только плоскостность оригинала, который необходимо выравнивать прижимным стеклом.

Специфические трудности при репродуцировании микрофишей — необходимость точного кадрирования для использования всей поверхности кадра 24×36 мм, очень жесткие требования к разрешающей способности объектива, устойчивое закрепление камеры, равномерное освещение и точное перемещение оригинала.

Оптика. Текст микрофиш является объектом, передача всех деталей которого требует разрешающей способности системы объектив — пленка не ниже 75 лин/мм. Репродуцирование должно осуществляться на пленках типа «Микрат-200» или «300». Большинство стандартных объективов не обеспечивают необходимого разрешения даже при значительном диафрагмировании. Удовлетворительное качество дают лишь немногие, например «Индустар-61 Л/З» и «МС Волна-9 Макро». Для улучшения качества изображения объектив желательно перевернуть задней линзой к объекту съемки. Отличные результаты были получены объективом «Вега-11У» 2,8/50. Этот объектив отличается очень высоким качеством изображения и разрешающей способностью в центре поля при средних отверстиях диафрагмы на пленке «Микрат-300», превышающей 100 лин/мм. Тем не менее, при съемке необходимо диафрагмирование до 1:8 для обеспечения резкости краев кадра.

Камера. Большинство однообъективных зеркальных камер имеют некоторое несоответствие границ кадра в кадровом окне и на матовом стекле, что при точной кадрировке является существенной помехой. Кроме того, размеры зеркала при съемке с мехом могут быть недостаточными, что проявляется в виде темной полосы в видоискателе по длинной стороне кадра, ближней к объективу. Экспозиционный замер через объектив крайне желателен. Для использования всего формата кадра следует с помощью мелкозернистого матового стекла оценить величину «запаса», имеющегося в кадровом окне относительно изображения в видоискателе. Новые модели «Зенита» («Зенит-автомат», «Зенит-Ам», «Зенит-АПК») и большинство зарубежных моделей дают приемлемые совпадения границ кадра с полем зрения в видоискателе.

Репродуцирование с увеличением столь небольших ориги-

Относительное отверстие	1:2	1:2,8	1:4	1:5,6	1:8	1:11	1:16	1:22
Глубина резко изображаемого пространства, мм	0,05	0,07	0,1	0,16	0,23	0,32	0,48	0,64

налов требует жесткого закрепления съемочной аппаратуры. Штатив, на котором крепится вся система, должен позволять передвигать ее в вертикальном направлении для фокусировки и кадрирования. Подойдут хорошо выполненные стабильные кронштейны увеличителей. Одна из причин вибрации — срабатывание зеркала камеры. Нерезкость увеличивается при коротких выдержках и уменьшается, если экспозиция длится секунды. Фотографировать с моментальными выдержками затвором камеры оказалось практически невозможно, и выход был найден в использовании дополнительного простого центрального затвора, насаживаемого на съемочный объектив. Этот затвор (выдержки «В» и «Т») позволил отмерять рабочую экспозицию при заранее открытом затворе камеры. Зарубежные профессиональные камеры дают возможность предварительного блокирования зеркала в верхнем положении. Однако сотрясение от срабатывания собственно затвора все же остается.

Крепление и освещение микрофиши. Незначительные размеры кадра-объекта и необходимость точной кадрировки требуют микрометрического перемещения микрофишей. Опасность сотрясений объекта при срабатывании затвора устраняется разделением объектодержателя и съемочной установки. Удобен предметный столик микроскопа, имеющий два взаимно перпендикулярных микрометрических перемещения. Освещение должно быть проходящим и по мере возможности рассеянным. Наилучшие результаты получались с обычной миниатюрной опаловой лампой (220 В; диаметр колбы около 40 мм; патрон «миньон»), размещенной под вырезом предметного столика. В пазы конденсора вставлялось дополнительное матовое стекло и красный светофильтр. Для регулировки освещенности лампа включалась через регулировочный трансформатор. Для выравнивания поля изображения и обеспечения резкости по всему кадру переснимаемая часть микрофиши должна быть прижата к плоскости препаратоводителя тонким стеклом. Рекомендуем полированные стекла с многослойным просветлением «антиньютон» (см. «Ф», 1992, № 11—12). Наводка камеры на резкость, несмотря на высокий контраст оригинала, невозможна без достаточно сильной лупы у видоискателя камеры. После смены кадра наводку необходимо проверить.

В целом установка для пересъемки состоит из следующих частей. Камера «Практика Супер TL» с увеличивающей лупой на окуляре видоискателя и с большим мехом «Пентакон» закрепляется на штанге увеличителя над предметным столиком микроскопа, причем вырез предметного столика центрируется относительно объектива «Вега-11У» с насадочным затвором на нижнем срезе объектива. Под вырезом размещается осветительная лампа в простом угловом держателе. Затем растяжением меха определяется формат увеличения, а фокусировка осуществляется перемещением меха с камерой по штанге увеличителя или по салазкам меха. Рабочая диафрагма 1:8, выдержка при лампе 25 Вт 220 В, питающейся от напряжения 160 В, около 1 с.

После кадрирования и наводки на резкость затвор камеры открывается на длительную выдержку запирающимся спусковым тросиком (при закрытом дополнительном центральном затворе), а затем через 2-3 с вторым спусковым тросиком этим затвором отрабатывается рабочая экспозиция. Производительность пересъемки достигает двух кадров в минуту при безукоризненном качестве репродуцируемого изображения (см. фото).

Эта не очень сложная для подготовленного фотографа установка позволяет проводить пересъемку микрофишей при отсутствии специального оборудования. Проявление пленок и печать позитивов проводятся так же, как для любой другой штриховой репродукции.

А. ШЕКЛЕИН

Отвечаем читателям

● Как хранить цветную фотобумагу?

Без потери качества не удается хранить долее гарантийного срока черно-белые и цветные фотоматериалы. Потеря качества при хранении после гарантийного срока для разных партий фотоэмульсий может протекать различно: одна партия бумаги еще практически пригодна и через год после истечения срока, а другая будет давать недопустимую вуаль, заметные цветоискажения.

Как правильно хранить цветные фотоматериалы? Главное — приобрести их максимально свежими, ведь на складе магазина условия хранения могут быть неблагоприятными. Есть два варианта хранения: в обычных комнатных условиях и хранение с охлаждением. В первом случае бумагу нужно хранить в нераспечатанной заводской упаковке в достаточно сухом помещении (влажность 50—60%) при комнатной температуре вдали от отопительных приборов и без прямого освещения солнечными лучами. В помещении не должно быть вредных газов или химических испарений, радиоактивного или рентгеновского излучения. Не допускается хранение на кухне (газовые плиты дают много вредных соединений), совместно с фотохимикатами или другими реактивами, в том числе и реактивами бытовой химии, в ванне из-за высокой влажности, в подвале, в мокром чулане. Нужно помнить, что новые шкафы из древесностружечных плит или только что отлакированные, окрашенные деревянные полки выделяют активные газы.

Второй способ — хранение при пониженной температуре — обеспечивает лучшую сохраняемость, но требует некоторых предосторожностей. Бумагу или пленки в нераспечатанной упаковке помещают в полиэтиленовый мешок и кладут в холодильник, в ту его часть, где температура от 0 до +4°С. Продукты в этом холодильнике держать нельзя, так как их запахи приведут к быстрой порче бумаги. После хранения в холодильнике фотоматериалы выдерживают перед использованием часов пять-шесть при комнатной температуре, чтобы не конденсировалась влага. «Оттаивание» нужно проводить прямо в полиэтиленовом мешке, не распечатывая пакет с пленкой или бумагой.

Для больших партий фотоматериалов рекомендуется «заморозка» — хранение в морозильниках при температуре минус 18—20°С. Это резко уменьшает старение, но может неблагоприятно действовать на подложку пленок. Она становится ломкой, трескается. Переохлаждение влияет и на полиэтиленированные бумаги, такие как «Фотоцвет-11». Фотоматериал, изъятый из морозильника, должен отлежаться при обычной температуре не менее 12 часов.

Напомним еще раз, что хранить фотоматериалы нужно обязательно в заводской упаковке. Распечатанная пачка бумаги портится значительно быстрее. Ни в коем случае нельзя допускать хранения фотоматериалов вместе с фотохимикатами или растворами.

● Как осветить при съемке крупный объект, например станок?

Необходима одна лампа с рефлектором мощностью 200—500 Вт, снабженная длинным шнуром для включения в сеть. Фотокамера укрепляется на штативе, диафрагма должна быть 5,6 или 8, переключатель выдержек — в положении «В». Используется пленка средней чувствительности («Фото-64»). Нужно открыть затвор камеры и включить лампу. Затем, находясь за пределами кадра и контролируя, чтобы прямой свет не попал в объектив, фотограф медленно обносит осветитель вокруг объекта съемки, последовательно освещая все его части. Общая продолжительность экспонирования — в пределах 10—15 с. Иногда приходится «гримировать» отдельные части машины, чтобы отделить их от темного фона. Для этого используется школьный мел или припудривание тальком бликующих деталей.

● В какой цвет целесообразно окрасить потолок и стены лаборатории?

Подойдет белый или другой светлый цвет. Такой интерьер, отражая слабый оранжевый свет лабораторных фонарей, создаст достаточное освещение, позволит легко ориентироваться.

ОТДЕЛ ТЕХНИКИ

Война и мир Дона Мак Каллина



ДОН МАК КАЛЛИН
БАНГЛАДЕШ, 1971 г.
БЕЖЕНЦЫ

Англичанин Дон Мак Каллин известен еще с 60-х годов своими фотопубликациями не только в британской, но и в мировой прессе. Его образы войны Вьетнама, Камбоджи, Бейрута, голода в Биафре, а также последние пейзажные работы и натюрморты увидели наконец в России, в Москве, в Фотоцентре. Куратор Королевского фотографического общества Великобритании Пэм Робертс в предисловии к каталогу работ Каллина дает краткую летопись жизни и творчества репортера, комментирует его высказывания. Предлагаем читателям выдержки из этой публикации.

Происходя из низших социальных классов, Мак Каллин страдал от недостатка формального образования, жестокости жизни на краю насилия и беззакония. Однако у него обнаружилась способность видеть мир, что компенсировало нехватку академического образования. «Фотографирование подобно болезни. Это как обещание высочайших вершин, обещание неизлечимого недуга», — говорит Мак Каллин.
Годы работы в «Санди Таймс» позволили ему освещать такие события, как шестидневная война на Ближнем Востоке, побывать в Камбодже, Иордании, Индии, Папуа Новой Гвинее, Северной Ирландии, Уганде, Китае, Бейруте и Сальвадоре. За 18 лет он, кажется, был на всех войнах, стал свидетелем всех случаев голода, волнений и конфликтов.
«Мои глаза подобно голодному желудку были ненасытны в поисках отдельных деталей. Прекрасное и низменное неотделимы друг от друга. На войне ты сталкиваешься с таким тонким проявлением прекрасного, о котором даже не мог подумать из-за окружающей всеобщей отвратительной обстановки. Но, лежа под шквальным огнем и неожиданно глянув вверх, видишь стаи пролетающих над тобой тропических птиц. Или ты видишь человека, убаюкивающего другого человека, подобно Юлии Маргарет Камерон, качающей ребенка в люльке. В суете большинство людей не обращает внимания на эти проявления прекрасного, но кто-нибудь вроде меня, постоянно отслеживающий ежедневную панораму агонии, низости и трагедии, выхватит

эти вещи, так как мои глаза натренированы на поиск и видят почти все. Такие вещи нетрудно видеть. Просто иногда не хочется замечать все».
В 70-е годы Мак Каллин начал расширять сферу своего профессионального интереса за счет включения социальной тематики, отражения условий жизни в своей собственной стране и опубликовал несколько фотоальбомов.
Еще в начале фотокарьеры Мак Каллин начал фотографировать ландшафты и натюрморты. Сейчас же эти сюжеты становятся основным предметом его творчества. Проживая в относительной изоляции в Сомерсете, он находит отдохновение в грандиозных природных панорамах в пределах пешеходной прогулки от дома. Натюрморты, большинство которых снято на кухне, являются исследованиями света, текстуры и композиции с использованием знакомых предметов в домашней обстановке. На фотографиях, сделанных в Индии, новое качество мягкости сменило прежний «ударный, шокирующий черно-белый цвет». Характерный для ранних лет конфронтационный стиль смягчился. Фотокамера стала с юмором и любовью наблюдать жизнь.
«Я просто фотографировал собравшихся вместе людей, простых индийских крестьян. И я буду заниматься этим до тех пор, пока смогу себе позволить это физически и финансово. Я иду туда, где собирается полмиллиона человек, и смешиваюсь с ними словно до сих пор не снял ни одной заслуживающей внимания фотографии. Война и все, что с ней связано, ушло. Я чувствую, что тот человек, который делал те фотографии, был другим, хотя я и знаю, что тем человеком был я. Мне хочется одного — спокойно выйти в поле с камерой и снимать ландшафты».
Долгие годы Мак Каллин пытался своими фотографиями выразить тревогу за судьбу экологии и человека в мире. Будучи в конфликтных точках и посылая о них информацию, он стремится к тому, чтобы его работы усилили степень озабоченности происходящим.
Рискуя ради фотографий своей жизнью, подставляясь неминуемой смерти, всегда находясь лицом к лицу с чрезвычайной опасностью, выверяя в условиях ограниченной видимости экспозицию и выбирая лучший кадр, Мак Каллин должен быть уверен в сохранности этих фотографий. Он плохо спит в ночь перед печатанием, страстно и в то же время со страхом ожидая этого момента. В отличие от столь же известных фотографов каждый снимок он печатает сам.
Мак Каллин соткан из массы противоречий. Он уверяет, что ему трудно говорить о своей профессии, и тем не менее говорит о ней очень ясно и понятно.
«Беда в том, что если ты сделал одну-две фотографии, поразивших чье-то воображение, люди ожидают, что за ними должна обязательно скрываться философия: почему ты снял это и тому подобные рассуждения. Но философия не обязательна. Ты обратил на этот предмет внимание потому, что он самодостаточен, и сделал снимок. Этим все сказано, другой существенной информации о том, что происходит на фотографии, не нужно. Я могу сделать больше действием, чем разговорами потому, что мой спектр очень узок интеллектуально, но необычайно широк фотографически».
Много раз он убедительно говорил, что более никогда не будет фотографировать войну, и тем не менее жаждал направиться в Персидский залив в феврале 1991 года.
«Если кто-то и должен фотографировать там на фронте, то этим человеком должен быть я, так как, надеюсь, познал, как остаться в живых в таких обстоятельствах и как снимать подобные события». Однако цензура во время войны в заливе, предусматривавшая, чтобы каждую ночь отснятые пленки сдавались для просмотра на центральном мониторе, привела его в ярость.
«Одна из причин, почему я не там, состоит в том, что я не хочу быть связанным такой системой. Если я еду рисковать своей жизнью, я требую уважения и не хочу, чтобы со мной обращались как с идиотом. Я по горло сыт всей этой ложью и обманом».
«Если бы я мог переносить на фотобумагу увиденное при помощи мыслей, не прибегая к фотооборудованию, это было бы прекрасно. Я ненавижу камеру, она искажает меня. У меня есть мое сознание». В то же время фотокамера сделала его свободным. Она дала ему глаза и душу, страдания и радость. Она вела его по тем местам, которые изрубцевали его тело и мысли. Она сдвинула центр тяжести его жизни и в то же время стала важнейшим ее стимулом. Когда мы смотрим на малую часть тех образов, которые промелькнули перед его глазами сквозь объектив, мы должны быть благодарны за то, что на этом месте был он, а не мы.
Однажды Мак Каллин сказал, что все сделанное и любимое им принадлежит прошлому. Недавно он заявил, что хочет сконцентрироваться на настоящем и будущем. Возможно, он в процессе достижения совершенного равновесия.

«Уорлдпрессфото-93»

Итоги конкурса

Международное жюри по отбору лучших фотографий работало в феврале 1993 года.
На конкурс поступило 19428 работ от 1966 авторов из 87 стран. Победитель конкурса — Джеймс Нэчтвей («Магнум-фото», США). На его фотографии запечатлена женщина, опускающая в могилу тело своего ребенка. Место действия — Бардера, Сомали, ноябрь 1992 года. Джеймс Нэчтвей удостоен приза «Золотой глаз» и премии в 15000 нидерландских гульденов.
«Кэнон имидж-центр» предложил организовать выставку, представляющую творчество этого фотожурналиста.
Приз «Лейка Оскар Барнак» за лучшую серию работ, раскрывающую взаимоотношения человека и окружающего его мира, присужден Эджину Ричардсу («Магнум-фото» для журнала «Алюбон», США) за серию «Сырые земли Северной Нигерии». Награда включает памятную медаль и денежную премию в 10000 гульденов.
«Приз Будапешта», учрежденный Венгерским внешнеторговым банком, завоевала Джан Сонненмайер (свободный фотограф, США) за серию «СПИД по наследству». Это награда за лучшую серию, раскрывающую тему значимости человеческих отношений, объединения людей. Она включает денежную премию (2500 гульденов) и приглашение на фестиваль в Будапеште, где состоится официальное ее вручение.
Призы по 16 категориям конкурса получили фотографы Аргентины, Австралии, Бразилии, Канады, Кубы, Финляндии, Франции, Германии, Перу, Южной Африки, Испании, Швейцарии, Великобритании, Уругвая и США. Впервые в этом году все призеры, занявшие первые места, получили премии (2500 гульденов) и билеты в Амстердам на церемонию торжественного вручения наград.

Ожидаемый результат

Результаты конкурса «Уорлдпрессфото-93», проводившегося в Амстердаме и собравшего на соискание призовых мест около 20 тысяч работ из 87 стран мира, впервые для нашей отечественной, очерченной рамками бывшего Союза, фотографии, оказались плачевными. Нулевой результат. Ни единой награды. Это притом, что еще несколько лет назад десяток, а то и больше призов, не казались нам чрезмерной удачей. Сколько «Золотых глаз» разъехалось с этой выставки — престижнейшей в мире — по российским городам и весям, по республикам! Среди отечественных фотографов есть мастера, собравшие целые коллекции замечательных наград этого конкурса профессионалов. Увы, эти успехи стали лишь достоянием прошлого.
Обеспокоенность состоянием отечественной журналистской фотографии и вызвала эту беседу нашего корреспондента Льва Шерстенникова с призерами выставки прошлых лет и участниками ее жюри в разные годы Павлом Кривцовым и Владимиром Вяткиным.

Лев Шерстенников. Результат, конечно, печальный. Но меня интересует не столько сам результат, сколько засвидетельствованное им снижение уровня нашей отечественной фотографии. Что за причины привели нас к этому? Куда же движется наша фотожурналистика? Какие перспективы ее ожидают?
Павел Кривцов. Что бы мы ни сказали, наше мнение — лишь частность. Пока что трудно сделать вывод, что же происходит в нашей фотографии. К тому же нужна точка отсчета — что считать хорошим, а что плохим? И вряд ли разберемся, если будем рассматривать всю фотографию чохом: давайте сосредоточимся на фотожурналистике.
Л. Ш. Согласен, нужно обговорить хотя бы сектор этого круга, чтобы окончательно не запутаться. Рискну. Пусть это будет та область, которой мы занима-

лись всю жизнь: это фотография о человеке. Что из себя сегодня представляет этот человек, как выглядит, чем занимается, от чего страдает. Назовем эту фотографию, если хочешь, бытописательной. Словом, это жизнь человека во всех ее проявлениях.
Владимир Вяткин. Область этой фотографии достаточно ясна и понятна всем. И она полностью совпадает с той областью, которая интересует и выставки «Уорлдпрессфото». Этим я хочу лишь подчеркнуть, что результаты выставки достаточно точно отражают и температуру в самой фотографии в прессе. Хотя, наверное, и не без погрешностей. Для меня итоги последней выставки не явились неожиданностью. Больше того, я еще прошлой осенью был уверен, что таковыми они и будут. Тогда я был в Амстердаме, зашел в дирекцию выставки, где меня спросили: чего ожидать из вашей страны? Я сказал, что участников от СНГ будет в три-четыре раза меньше, чем в прошлые годы. Причин множество, в том числе и удорожание фотоматериалов, лабораторных работ. Сейчас одна цветная пленка стоит 10—15 тысяч рублей. А сколько будет стоить завтра? Черно-белый отпечаток размером 30×40 см — 500—600 рублей. Не многие фотографы смогут рисковать немалыми для них суммами ради весьма проблематичного результата на выставке. Я как участник, да и особенно как член жюри, знаю, что победа в конкурсе дается умением, но иногда и числом. Бывало, я посылал на эту выставку десятки слайдов. Но их размножение брало на себя АПН, фотограф не нес никаких расходов, а успех, если он был, не менее важен был и для агентства. Теперь эти системы распались. Развалилось АПН (или ИАН), которое в определенной мере являлось стержнем подготовки к выставке. Отошел Союз журналистов, у которого была пусть и несовершенная, но все-таки определенная система отбора. И, может быть, все это и делало выставку престижной и для начинающего фоторепортера, и для известного. Для меня это всегда был своего рода барометр моего профессионального уровня.
Среди причин неуспеха можно назвать и то, что изменилось фотографическое представление о нашей стране. Раньше наши границы были закрыты, и у нас снимали, за редким исключением, только наши фотографы. Тогда любая неординарная фотография воспринималась за рубежом как открытие. Теперь иностранцы сами едут у нас куда угодно, а за доллары получают ту информацию, к которой нас могут и не подпустить. Конечно, отношение к фотографии из нашей страны стало совершенно иным. Вы обратили внимание, что в число награжденных работ не вошли не только снимки наших авторов, но и снимки иностранцев на нашу тематику? Все что угодно — Африка, Ближний Восток, Югославия — только не наша 1/6 часть суши. Интерес к стране, как к системе, стал меньшим...
Л. Ш. Разве у нас в иных регионах не так же льется кровь, как и в Югославии?
В. В. Вот именно. Но снимать у нас намного страшнее, чем там. Я с бо́льшим спокойствием поеду сейчас в очередной раз в Югославию, чем поехал бы в Карабах или Таджикистан, или какую-то иную горячую точку СНГ. Югославская — моя 6-я война. И более жестокой войны я не видел. Но репортеру там все-таки спокойнее. Прицельно по нему там все-таки не палят. А здесь тебя может подстрелить какой-нибудь снайпер просто со скуки, ради спортивного интереса. Но мы отошли от темы.
Л. Ш. Я не думаю, что мы отклонились далеко. Конечно, условия работы иностранца у нас и нашего репортера несоизмеримы. У того за спиной и громадные страховки, и отлаженные коммуникации оперативной передачи снимков, и работают они в основном не на авось — где удастся сделанное пристроить, а по твердым контрактам и за те гонорары, которые нашим репортерам и не снились. Конечно, это заставило задуматься и наших ребят: лишь бы заработать какие-то деньги, лишь бы продержаться. Вторжение западных репортеров в наши владения показало, что мы менее профессиональны, меньше подготовлены и технологически, и психологически — по всем статьям уступаем. Но это одна сторона. Другая та, что у нас прежде существовали какие-то точки приложения фотографии. Мощный фотокорпус АПН, который делал разнообразные и глубокие очерки на самые разные темы, сотни журналов, худо ли бедно выпускаемых им. Да и внутри страны были действительно иллюстрированные журналы — «Смена» ли, «Советский Союз», «Огонек». Сейчас одни исчезли совсем, другие превратились в толстые, исключительно текстовые журналы, «Огонек» тоже не очень-то держится за оперативную фотоинформацию. Нет уже тех островков фотографии, которые могли как-то координировать и ориентировать фотографические силы. Так чего же ждать иных результатов? Сколько у нас было замечательных мастеров! Многих из них сегодня мы могли бы назвать классиками. А что такое классик? Мастер, несущий свое ви́дение и создающий глубину в работах. Мы можем вспомнить работы Дм. Бальтерманца, посвященные войне. Отдельные кадры так и стоят в памяти. Сейчас идет поток снимков, связанных с войнами, сколько ужаса, страха. А вот отдельный кадр в сознании как-то пока не запечатлелся. Может быть, чтобы все отстоялось, нужно время. А может, и другое. В нашей фотографии была важна связь происходящего в рамке кадра с общими ощущениями репортеров.
П. К. Основательность давних работ показывала, что мастера обладали нравственной позицией.
Л. Ш. И это при том, что само то время мы не считаем слишком уж нравственным.
П. К. У них присутствовали свои представления о доброте, человечности, долге, родине.
В. В. Скажу то, что неоднократно доказывал и в Амстердаме, будучи членом жюри: наши фотографы при неравном положении в мире, в мировой прессе, и глубже, и человечнее, и сердечнее, чем западные. Мы сопереживаем, у нас порог чувствительности тоньше.
П. К. Когда мы говорим о фотографии как искусстве, мы обязательно должны учитывать какие-то моральные основы. Потеряв духовность, мы можем превратиться в ничто.
В. В. Большая фотография — это, я думаю, не профессия, не средство к существованию, а образ жизни. Хороший фотограф должен быть независим, ничем кроме морали не связан. Сейчас многое неблагополучно в нашем деле. Мы отказались от показа обыкновенной жизни, простых человеческих историй. Но мы еще вернемся к этому. И произойдет это, помяните мое слово, скоро.

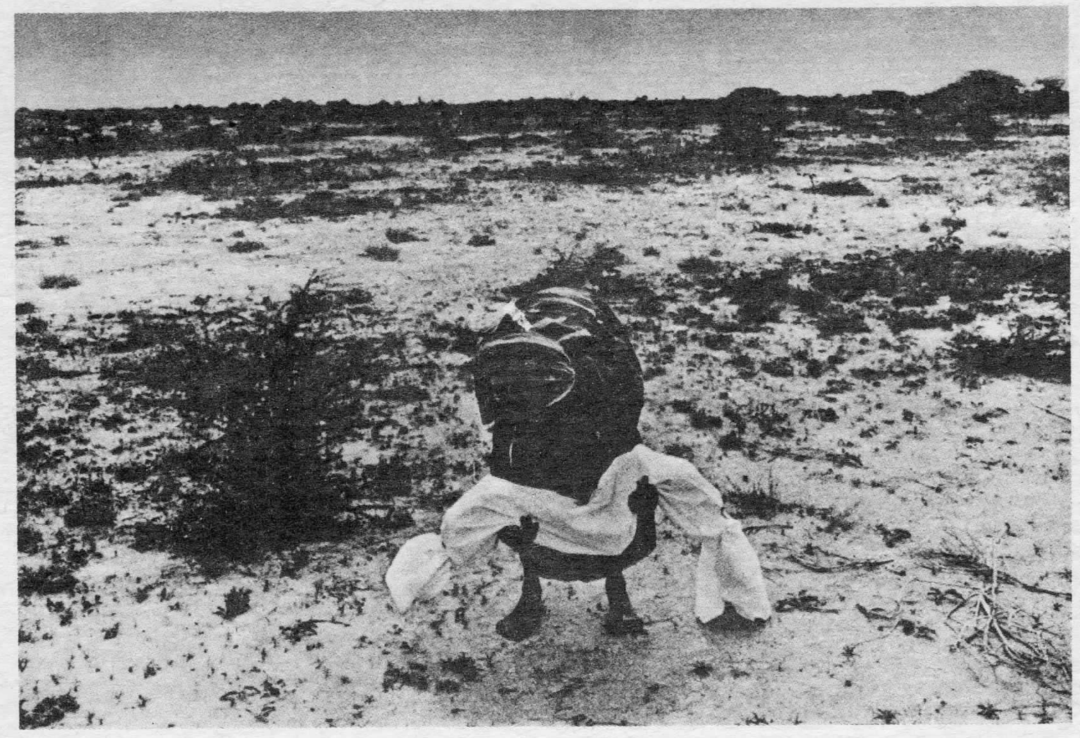
САША СМИРНОВ С ДИПЛОМОМ ЧЛЕНА ДЕТСКОГО ЖЮРИ «УОРЛДПРЕССФОТО-93»



«Я уже многое могу»...

Через несколько дней после завершения работы жюри «Уорлдпрессфото-93» заседало международное детское жюри. В этому году у него юбилей — десять лет.
В детское жюри 1993 года вошли подростки из Финляндии, Великобритании, Израиля, Испании, Венгрии, Дании, Германии, России и Нидерландов. От нашей страны редакцией журнала «Фотография» был направлен Саша Смирнов, член фотостудии «Московское окно» городского Дворца творчества детей и юношества. Благодаря своим интересным рассуждениям о фотографиях, а также активности в работе жюри он был удостоен чести на пресс-конференции для представителей средств массовой информации всего мира назвать имя обладателя приза детского жюри «Уорлдпрессфото-93». Приз присудили репортеру агентства «Франс Пресс» Жюлю Робину. На его фотографии — сомалийский мальчик, бегущий навстречу каравану с едой, прибывающему в деревню в 25 километрах от Байдоа. Французский солдат слева на снимке обеспечивает безопасность доставки гуманитарной помощи в этот регион, который считается эпицентром голода.
Саша Смирнов записал в своем дневнике после этой поездки: «...Рассматривая фотографии со всего света, я понял, что нет в мире чужой жизни и что события, недавно происходившие в Сомали, ЮАР, других странах, войны, жестокость, болезни и голод, умирающая природа касаются нас всех.
Работая в жюри, я встретил уважительное отношение к себе со стороны взрослых организаторов конкурса. И еще. Я понял, что я уже за многое отвечаю и многое могу изменить (конечно, если буду не один)».

Е. ЛУЧЕНКОВ,
наш спецкорр.



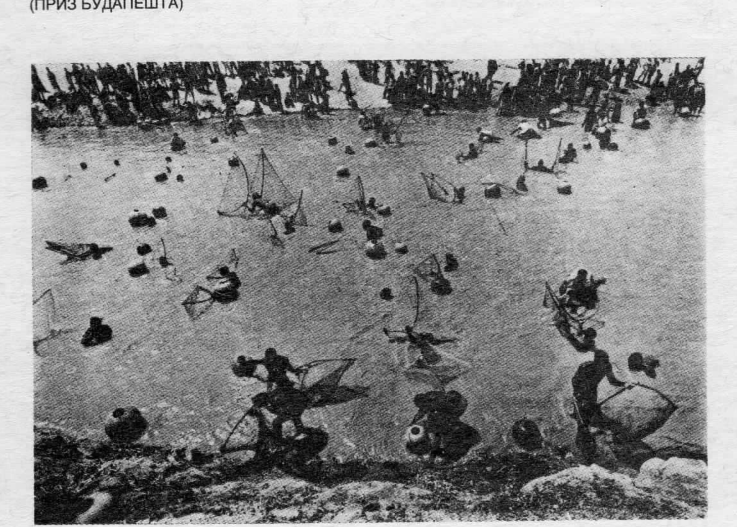
ДЖ. НЭЧТВЕЙ, США
СОМАЛИ
(ФОТОГРАФИЯ ГОДА)



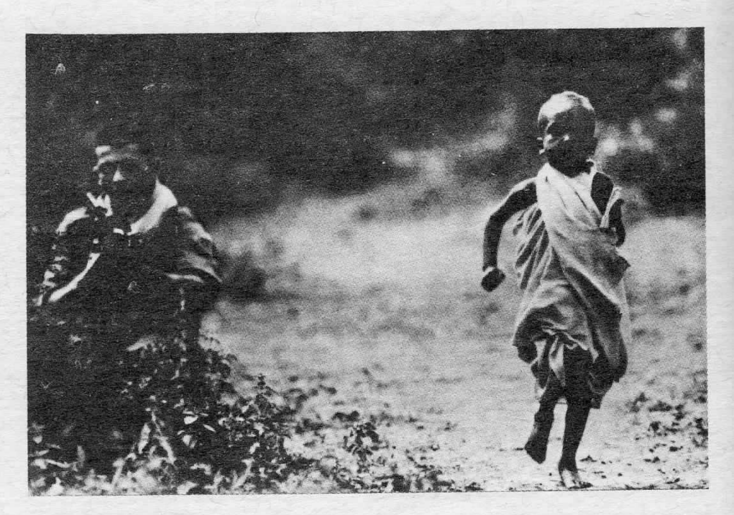
Д. СОННЕНМАЙЕР, США
СПИД ПО НАСЛЕДСТВУ
(ПРИЗ БУДАПЕШТА)



Д. ПАССОВ, США
ПАЛЕСТИНСКАЯ ЖЕНЩИНА, ЗАПАДНЫЙ БЕРЕГ
(ПЕРВОЕ МЕСТО В КАТЕГОРИИ «ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ»)



Э. РИЧАРДС, США
СЫРЫЕ ЗЕМЛИ СЕВЕРНОЙ НИГЕРИИ
(ПРИЗ «ЛЕЙКА ОСКАР БАРНАК»)



Ж. РОБИН, ФРАНЦИЯ
СОМАЛИЙСКИЙ МАЛЬЧИК
(ПРИЗ ДЕТСКОГО ЖЮРИ)

ЛАУРЕАТЫ
«УОРЛДПРЕССФОТО-93»



Ф. БОУРСЕЛЛЕР, А. ВИЛДЕНБЕРГ, ФРАНЦИЯ
ЛЕДНИКОВЫЙ МОНУМЕНТ, ГРЕНЛАНДИЯ
(ТРЕТЬЕ МЕСТО В КАТЕГОРИИ «НАУКА И ТЕХНИКА — СЕРИИ»)



Б. СТОЯНОВИЧ
ЭКЗЕКУЦИЯ В БОСНИИ
(ПЕРВОЕ МЕСТО В КАТЕГОРИИ «ГОРЯЧИЕ НОВОСТИ»)



К. МАККОЙ, США
ЛОС-АНДЖЕЛЕС, 29 АПРЕЛЯ
(ТРЕТЬЕ МЕСТО В КАТЕГОРИИ «ГОРЯЧИЕ НОВОСТИ»)



С. ФЕРРИ, США
ШАХТЕРЫ ПОТОСИ, БОЛИВИЯ
(ВТОРОЕ МЕСТО В КАТЕГОРИИ «ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ — СЕРИИ»)



П. ПЕРРИН, ФРАНЦИЯ
БАКЛАН ЛОВИТ РЫБУ ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА, КИТАЙ
(ВТОРОЕ МЕСТО В КАТЕГОРИИ «ПРИРОДА И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА»)



Индекс 70869